

Doc. 23.889/80

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA



CATITI CATITI, NA TERRA DOS BRASIS

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia por LYGIA CARVALHO PAPE, como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Filosofia.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Creusa Capalbo

Rio de Janeiro  
Julho de 1980

Agradecemos: Dra. Creusa Capalbo  
Celso Lemos  
Ubi Bava  
Mary Houston Pedrosa

A Mário Pedrosa

## SINOPSE

Este trabalho trata do problema da crise da arte no mundo contemporâneo. Pretendemos fazer um painel abrangente, desde a primeira idéia de uma consciência brasileira na arte, confirmado no título dessa dissertação, que remonta a Oswald de Andrade e ao Manifesto Antropófago, até os tempos atuais, onde todos presenciam o declínio das vanguardas, no mundo desenvolvido.

É na obra de Mário Pedrosa em: "Mundo, Homem, Arte em Crise", "Discurso aos Tupiniquins ou Nambás" ou ainda em "Variações sem Tema ou a Arte da Retaguarda", que vamos buscar – além da análise lúcida e profunda – a proposta otimista e generosa que aponta aos deserdados da sorte, aos habitantes do terceiro mundo a tarefa de assumir a liderança criadora, no domínio das artes.

Por acreditarmos também nesse destino, é que queremos apontar aqui os artistas-inventores como os únicos capazes para essa função, como os experimentadores do novo. Somente eles, com uma visão voltada para a pesquisa terão condições pelas frestas que já começaram a se abrir, com o próprio Oswald de Andrade e, em seguida, com o projeto construtivo brasileiro.

Seriam eles os iniciadores dessa postura para a invenção.

A primeira parte do trabalho "A Crise da Arte" tem como capítulo 1 o tema: "Arte Moderna e Pós-Moderna" e o o capítulo

tulo 2 "Concretos e Neoconcretos".

A segunda parte "A Idéia Nova" apresenta o capítulo 1 : "A Fala dos Mudos" e trata das manifestações anônimas e criativas do homem do povo, que Mário Pedrosa diz se encontrar mergulhado na miséria. O capítulo 2 "Nós, os bugres" é sobre o artista-inventor e sua posição como desencadeador de linguagens originais e portanto apto a assumir o papel que lhe está reservado na nova era, que Mário Pedrosa, visionário, aponta aos homens do terceiro mundo. Somente os inventores, terão condições de experimentar alguma coisa nova que substitua as decadentes vanguardas, cada vez mais sofisticadas e inúteis, para essas novas áreas emergentes.

## SINOPSIS

This work deals with the problem of the crisis of art in the contemporary world. We intend to produce a comprehensive panel starting with the first idea of a Brazilian conscience in art, as indicated in the title of this dissertation (that proceeds from Oswald de Andrade and the Manifesto Antropófago), and coming down to the present time, when we all watch the decline of the vanguards in the developed world.

It is from the work of Mario Pedrosa, in "World, Man, Art in Crisis", "Address to the Tupiniquins or Nambas" or in "Variations Without Theme or Art of the Rearguard", that we take, besides the deep and clear analysis, the optimistic and generous proposition ascribing to the unfortunate people, the inhabitants of this world, the task of taking up the leadership in the realm of artistic creation.

As we also believe in this to point here to the artists-inventors as being the only ones capable for this job, as those who have to try for something new. Only they, with their views turned towards research, will be in a position to go ahead through the gaps already beginning to appear, since the time of Oswald de Andrade and later with the Brazilian constructive project.

They would be the pioneers of this inventive attitude. It will befall others to follow along the same road.

The first part of the work "The Crisis of Art" takes up in Chap. I the theme: "Modern and Post-Modern Art", and in Chap. II: "Concrete and Neoconcrete Artists". The second part, "The New Idea", presents in Chap. I: "The Speech of the Dumb", in which we deal with the anonymous creations of the man in the street and the fact that Mario Pedrosa stresses as a common element in all these artists that they live in miserable conditions.

In Chap. 2: "We, the Savages", we study the position of the inventor-artist, as one who has to take up the role of art producer in the new era that Mario Pedrosa foresees for the inhabitants of the third world. Only the inventors will be in a position to establish new forms of communication that will be able to replace the decadent vanguards, more and more useless and sophisticated, within the new emerging areas.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
PARTE I - A CRISE DA ARTE .....	10
CAPÍTULO 1 - ARTE MODERNA E PÓS-MODERNA .....	11
CAPÍTULO 2 - CONCRETOS E NEOCONCRETOS .....	20
PARTE II - A IDÉIA NOVA .....	59
CAPÍTULO 1 - A FALA DOS MUDOS .....	60
CAPÍTULO 2 - NÓS, OS BUGRES .....	69
CONCLUSÃO .....	86
NOTAS .....	90
BIBLIOGRAFIA .....	93



## INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado tem como tema o problema da crise da arte no mundo contemporâneo e recorre à obra do eminente brasileiro Mário Pedrosa, crítico de arte admirável, homem de filosofia, pensador de convicções profundas e definidas e militante político, sempre.

É a ele que nos servimos, ao seu pensamento claro, lúcido e abrangente, como formulador e desencadeador das perguntas e respostas que pretendemos colocar aqui nesse espaço e que se encontram em obras como: "Mundo, Homem, Arte em Crise", "Discurso aos Tupiniquins ou Nambás", ou "Variações sem Tema ou a Arte da Retaguarda" ou ainda "Arte, Forma e Personalidade", entre outros.

Nossa convicção em defesa de uma idéia brasileira, de uma fonte fértil de criação no campo da arte, como origem e nascedouro de propostas originais, encontrou nos textos de Mário Pedrosa o campo rico e otimista de uma arte nascendo abaixo do Rio Grande, nos rincões dos deserdados da sorte, no terceiro mundo. Nossa vontade, ao defender essa tese, de uma arte genuína e verdadeiro testemunho de nossa invenção já havia encontrado defensores ao tempo da Semana da Arte Moderna, em 1922. Daí a nossa citação no título dessa dissertação.

Catiti Catiti na terra dos brasis refere-se em primeiro lugar ao Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, onde encontramos o poema de língua tupi: "Catiti Catiti/Imara Notiã/Notiã Imara/Ipejû" (1), e significa uma invocação: "lua nova õ

lua nova", na terra dos brasis.

Essa ligação no tempo, nos dá uma referência cultural, pois todos esses momentos, e existem outros não citados aqui, de posturas semelhantes em defesa de uma consciência de criação em arte e documentam a nosso ver, a resposta, pelo menos na área cultural em que vivemos e atuamos, ao problema da crise da arte no mundo atual.

É em Mário Pedrosa, com sua autoridade e vivência que vamos localizar o seguinte trecho:

"Em países como os nossos, que não chegam esgotados ainda que oprimidos e subdesenvolvidos, ao nível da história contemporânea, mas que flutuam por sua situação necessária sobre a linha do meridiano maior ou francamente mais baixo dela, quando se diz que sua arte é primitiva ou popular vale tanto quanto dizer que é futurista. Nos velhos países de franca civilização burguesa não é assim e o caminho da arte bifurca-se ou trifurca-se, em veredas que sobem na escala social para perder-se nos vértices das diversas elites que se fixam no delta extremo das especializações ou que fluem para baixo como um filete d'água que desaparece no subsolo ou estanca em charcos. Nunca tantos "ismos" cobriram áreas tão pequenas, singulares e extravagantes para consumidores tão refinados ou mais sutis. Nos outros países aquelas filigranas ou ramificações chegam como subprodutos elitistas das orlas das capitais dos aeroportos cosmopolitas, dos shoppings ou supermercados e hotéis transnacionais. Fora dessas áreas há as oficinas de artesanato, o trabalho não propriamente assalariado, mas onde se trava o esforço anônimo da criatividade, da inventividade autêntica, quer dizer, o esforço para a coletividade. A arte nesses rincões tem suas raízes na natureza ou tudo o que a esta pertence - terra, pedras, árvores, bichos, idéias ou quase idéias que escudam dificilmente das coisas e das gentes que com estas convivem, com estas se misturam ou talvez se completam. Aqui, o que é natureza já é cultura e o que é cultura ainda é natureza, mas não se confundem e menos ainda se fundem, pois não se trata do processo triédrico da dialética, que terminaria ainda que provisoriamente em uma síntese. O que aqui acontece é outra coisa, é o nascimento de uma quar

to reino mais para lá dos três tradicionais da natureza, o animal, o vegetal, o mineral, quer dizer, o reino da arte. Esta não é uma afirmação tão audaciosa quanto parece. Para demonstrá-lo basta levantar a seguinte questão: Quem criou a arte? O homem. Como? Quando? Toda a história da arte está hoje em irremediavelmente decadência ao tentar responder à pergunta. O estado da questão está agora tanto mais inextrincavelmente confuso quanto se levanta hoje nas grandes metrópoles uma pleiade brilhantíssima, cultíssima de espíritos para proclamar que a arte morreu. Outros, talvez não menos brilhantes, dizem que não, e defendem com unhas e dentes as instituições dedicadas à promoção da arte. É claro que a arte não pode morrer porque ninguém a pode matar, uma vez que está condicionada não só à história do homem como também à história mesma da natureza. O que acontece é que existem sociedades propícias ao desenvolvimento do fenômeno artístico e outras que já não o são. As grandes sociedades industriais ou super-industriais do Ocidente, à medida em que se desenvolvem cada vez mais movidas por um mecanismo interno inexorável em sua contínua expansão, que subordina todas as classes a seu frenético ritmo tecnológico e mercantil castram as colméias de toda criatividade e tiram qualquer oportunidade aos homens de vocação ainda desinteressada e especulativa para resistir à corrente de força que conduz tudo e todos vertiginosamente à voragem do mercado capitalista. Chama-se arte sob este condicionamento algo como uma relativamente nova profissão ou ofício que produz objetos sui generis que agradam à vista ou ocupam recintos fechados de um modo caprichoso ou mesmo sedutor, quer dizer não em função utilitária direta, como mesa, armário, urinol<sup>2</sup>).

A crise da arte discutida aqui, e em outros lugares, pouco ou nada pode acrescentar, ou melhor, não interfere no percurso paralelo em que desliza o processo criador que nós, vivendo em terras dos trópicos, percebemos, isolados em nossa solidão — os fenômenos da criação; qualquer um, por mais desavisado que possa ser, não poderá desprezar, e respeitar porque genuínos, apesar mesmo de que suas manifestações surjam desavissadamente em lugares os mais desamparados economicamente: aqueles

onde impera a miséria crua dos guetos sociais.

Tentaremos apontar ainda o nosso artista-pintor-inventor, na falta de nome melhor, fazendo parte desse universo dos deserdados da sorte — os homens e mulheres inventores — aqueles todos que têm como tarefa primeira a atividade-criatividade, a coragem de serem os experimentadores do novo, do desconhecido, dos que se propõem, interpelando a realidade que os cerca, achar linguagens afins com suas vivências de habitantes do terceiro mundo.

Não pode movê-los nessa tarefa ingrata e solitária os referentes culturais que já chegam prontos de fora, d'além mar, (essas notícias, nós as temos desde o primeiro cronista que aqui chegou). Mas, também não podemos recusar sistematicamente o que sucede lá fora. Como bons descendentes dos povos primeiros dessa terra dos brasis — os tupinambá — devoraremos tudo, deglutiremos todos os bispos sardinha que encontrarmos, e devolvemos, ou melhor, já começamos a devolver, há muito, nossa profunda fúria de criação nova.

É importante lembrar que não se trata somente de uma mera transposição e recolhimento do que anda pelas feiras do povo, em folhetins precários, ou mesmo na voz anasalada do poeta de cordel, ou a reprodução de formas finíssimas dos ceramistas do vale do Jequitinhonha ou mesmo do índio em suas fugas pelo mato a dentro. Não. Somos homens e mulheres que temos já uma informação ampla, que já sabemos que um homem e outros homens já saíram pelo espaço interplanetário, que temos perguntas sobre problemas ontológicos, campo da filosofia — somos uma pequena seara nessa multidão de analfabetos-criadores-espontâneos.



Por isso mesmo, temos mais responsabilidades do que todos os outros: por destino, somos os encarregados de legar e ampliar a fonte de possibilidades, de acesso e de fruição dos espaços mais generosos de vida. Mas são eles que em seu silêncio operoso nos ensinam a continuar desvendando o vocabulário certo para nossas lucubrações dentro do plano da arte. Essa tarefa não está desligada de todo esse contexto por onde pululam os mais desencontrados produtos de criação das várias camadas do homem social, daquele que produz um objeto que antes de tudo, e ao mesmo tempo, é de uso e manifestação de beleza.

No índio, elas estão tão próximas uma da outra que se torna difícil separá-las. No caboclo, a atenção já é mais dissociada e quanto mais sobe esse produtor na escala social, mais ele perde essa capacidade de ser mais completo e total. Seu esfacelamento, como identidade cultural - é flagrante. Ele passa a ser um mosaico de culturas, e onde sua identidade; à medida em que ele se desloca economicamente, vai se dissociando e fragmentando até atingir o "progresso" do homem moderno inserido numa sociedade capitalista, que o devora como criador, pois a ele só resta agora ser um consumidor de objetos de plástico - os mais acessíveis ao seu bolso.

O artista-inventor-pintor se encontra no limite dessa esteira e ele é o desvendador dessa saga e ao mesmo tempo o visionário que consegue perceber e apreender a expressão da criação em seus nascedouros, onde ela é, e sempre permanece, como identificadora do verdadeiro e do natural.

Caminhando pelas frestas, esse inventor-produtor organiza seu universo a partir de uma atenção desmesurada pelas ma-

nifestações a sua volta e as usa como desencadeador de posturas, as mais ousadas no campo da experimentação.

Inventar é crescer.

Poderíamos apontar dois pintores que individualmente elaboraram uma linguagem de rara originalidade e aspectos fundamentalmente brasileiros: Alfredo Volpi e Tarsila do Amaral. De Volpi falaremos somente o necessário visto que todos acompanhamos seu "fazer" produtivo — pura invenção. De Tarsila passaremos a palavra:

Theon Spanudis em seu ensaio aponta:

"... Tarsila do Amaral foi a primeira brasileira a realizar construtivismo. Embebida de cubismo, como ela mesma dizia, que estudou em Paris com Lhote, Gleizes e Fernand Lèger, ela começa desde 1923 a realizar uma pintura nova, que pelos literatos que a cercavam foi denominada "pau brasil" e alguns anos mais tarde "antropofagia". Mas estas denominações dizem só respeito ao conteúdo étnico da sua pintura, mas nada a respeito da novidade plástica que ela criou. Nem mesmo críticos estrangeiros como Christian Zervos em Paris foram capazes de achar o nome exato para a novidade plástica que ela criou. Todos anotavam somente o conteúdo étnico brasileiro que ela continha. Mário de Andrade foi o único a dar uma definição um pouco mais adequada. Chamou a sua pintura de pós-cubista. Isto a situa em seu lugar histórico acertado, mas é muito vago para ser denominação exata da sua novidade plástica.

Em 1964 chamamos seu tipo de pintura de "purismo regional" (Revista Habitat, nº 76, artigo: Arte Moderna no Brasil). Esta denominação é algo mais próximo à verdade, porque o purismo, embora cultive a absoluta geometrização, guarda os emblemas das figuras como foram elaborados principalmente por Juan Gris. Mas o purismo europeu é mais frio, linear, arquetônico, comparado com a riqueza morfológica, tão calorosa e substancial da pintura de Tarsila" (3).

Evidentemente, não estamos apontando como um bloco coe

so a produção a ser analisada aqui, como expressão pronta e definitiva de uma arte preservada, com postulados independentes, como algo fechado no espaço e no tempo. Seria uma posição ingênua. O que queremos provar aqui, no espaço dessa dissertação é o esquecimento e o desprezo com que a crítica da arte, por exemplo, trata a invenção como alvo despreparado e somente passível de comentários superficiais. É no campo da experimentação que teremos possibilidades e chances de detectar os indícios de uma arte nova, de uma linguagem já desligada dos moldes internacionalistas, como invenção e possibilidade de significar algo novo para esses povos emergentes, nós mesmos, econômica e socialmente. Não podemos continuar usando modelos que não são nossos. Se a crítica de arte não tiver uma ideologia firme em seus propósitos, é melhor que abdique de suas funções, pois o plano da arte, hoje, não permite mais agentes somente bem intencionados ou de brilho nos salões mundanos. A crítica de arte, hoje, aqui, no terceiro mundo, compete uma missão espinhosa, delicada, porém profundamente gratificante: em primeiro lugar rejeitar as lições de bem julgar, herdadas de outras situações culturais, em segundo lugar, ter uma percepção e uma sensibilidade tão agudas que permitam a ele, o crítico de arte, localizar nos sítios culturais, como num trabalho de arqueologia, os segmentos de inventores representantes de pensamento criador. Em meio a essa tarefa de garimpeiro ou farejador, escorre a produção ainda com vínculos maiores ou menores com as correntes internacionalistas na arte.

Também nós, estaremos, quer queiramos ou não, nos preparando para ingressar no palco onde as atuações chegaram ao li



mite de suas forças. Daí para a frente, haverá duas opções para nós do terceiro mundo: ou ingressar na formidável onda que envolve o regime capitalista e os estertores de uma arte devorada do qual temos o testemunho desencantado ainda de Mário Pedrosa quando nos diz: "A sociedade de massa não é propícia às artes" (4), e da qual também faríamos parte, num futuro longínquo ou próximo, ou teríamos, a longo prazo, com mediações no imediato, e como missão mesma dos artistas, segundo as palavras do poeta Ezra Pound: "Os artistas são as antenas da raça" (6), apontar horizontes novos, preches de possibilidades e onde se respeitariam a atividade-criatividade dos homens.

Ninguém, senão o artista-inventor teria condições de apontar, visionariamente com o seu trabalho, as fontes de identidade para uma linguagem nova.

Na primeira parte dessa dissertação "A CRISE DA ARTE" tentaremos fazer um esboço histórico das origens e da formação da arte moderna e pós moderna.

O capítulo 1 denomina-se "Arte Moderna e Pós Moderna".

O capítulo 2 chamado: "Concretos e Neoconcretos" enfocará dois momentos em que a atuação de um grupo bastante grande de artistas desenvolveu e estabeleceu postulados que modificaram para sempre o reduto da arte, aqui no Brasil. Com os concretos, os iniciadores do processo de mudanças nos critérios da arte, coube a tarefa de organizar e redimensionar a visão esclerosada que se tinha a respeito do que seria arte e sua representação. Aos neoconcretos, caberia desenvolver paralelamente, linguagens de pura invenção.

Na segunda parte: "A IDEIA NOVA" faremos a colocação de uma visão nova a ser assumida por todos aqueles que militam o campo da arte, sob pena de continuarmos eternos repetidores dos padrões de julgamento ou ainda pior, repetidores de soluções estéticas no plano mesmo da produção.

O capítulo 1 denomina-se: "A Fala dos Mudos", pretende desenvolver um apanhado de nossas referências culturais de que somos formados, não como um conceito próximo ao de raízes brasileiras e que se confunde facilmente com folclorismos, mas mostrar e transformar a nossa fome antropofágica, como uma das coisas que podem dar vitalidade a todos os nossos atos, sejam eles quais forem. E aqui tratamos especialmente do reduto da arte.

O capítulo 2 é: "Nós, os Bugres", trata de todas as manifestações onde a presença do artista-inventor é caracterizada como necessária ao surgimento da arte nova de que fala Mário Pedrosa em seu "Discurso aos Tupiniquins ou Nambás".

Queremos ainda dizer de nossa posição que se apresenta nessa dissertação de maneira um tanto especial, visto que sere-mos, ao longo dela, objeto e sujeito de análise, pois a partir do movimento concreto no Brasil, passamos a participar da produção de arte no Brasil.



## CAPÍTULO 1

## A ARTE MODERNA E PÓS-MODERNA

Em depoimento dado na Primeira Bienal Latino-Americana, em 1978, em São Paulo, Mário Pedrosa leu um ensaio datado de 1970, escrito quando em Cabo Frio, e que por sua atualidade e frescor, foi recebido como mais uma demonstração de sua atenção dentro do panorama da arte aqui e no mundo. Diz ele:

"A arte moderna, isto nem é preciso dizer, não foi produto puramente europeu. É uma arte que nasceu com o imperialismo. O imperialismo carrega consigo não somente o mal, mas tem um outro lado que pode até ter laivos progressistas. A Arte Moderna se formou, com efeito, quando as correntes imperialistas se espalharam pelo mundo, descobriram os continentes desconhecidos ou ainda não explorados, e introduziram no mundo, com os exploradores, os geógrafos e os naturalistas que voltavam da África, da América, da Ásia ou da Oceania, trazendo consigo uma série de descobertas, entre as quais fetiches negros, os monstros sul-americanos, arquétipos de outros céus e outros produtos estranhos que esses mesmos naturalistas ou antropólogos não tiveram coragem de, ao depará-los, elevá-los a categoria de arte. Esses fetiches, essas deidades mexicanas e peruanas surgiam aos olhos atônitos dos europeus, como algo a que não estavam acostumados seus olhos amansados pela doce paisagem da Grécia e de Roma e, por isso, na falta de poderem ser enquadrados no repertório metafísico ou religioso das crenças já codificadas da civilização ocidental, foram apenas designados como objetos exóticos" (6).

Os pintores europeus, curiosos e ao mesmo tempo em estado de perplexidade, empreenderam (ansiosos por formas e universos novos) o gesto de recolocar em sua significação primeira aqueles objetos abstraídos de seus locais de origem, de seus lugares míticos e/ou ritualísticos, e os conduziram a no

vas semantizações, agora, no plano da arte culta.

Colhidos dos museus de arte natural, as esculturas negras empreenderam a revolução estética, fruto de uma procura e uma insatisfação por artistas como Picasso, Juan Gris, Matisse, Guaguin. É nesse momento que surge o cubismo, com o "novo observador" que caminha virtualmente em torno do objeto de estudo, e vai fragmentar o espaço da tela numa miríade de pequenos planos que se contrapõem, tentando dar ao observador-espectador uma visão dinâmica da realidade. O futurismo avança mais ainda nessa ânsia de mostrar e apreender o real: suas figuras mergulham em uma profusão de momentos (a reproduzir a montagem e o movimento do cinema).

Os conceitos de beleza haviam mudado ou haviam se dilatado: não eram mais os modelos invulneráveis de beleza os cânones gregos ou romanos. Das mais longínquas regiões do mundo chegavam à Europa extasiada, chegavam à comunidade artística, os novos padrões da nova beleza na arte. Ampliava-se a percepção do sensível.

A partir do cubismo sucedem-se os movimentos em arte: construtivismo, futurismo, expressionismo, surrealismo, dadaísmo e outros de menor ou maior duração e expressão.

Criara-se com a arte moderna, a idéia de uma arte definitiva, perene, internacional, para todas as regiões do globo. Surgiram em resposta a essa idéia de algo para sempre, as grandes bienais, os congressos de arte, as associações de críticos e principalmente os museus de arte moderna, onde como simulacro dos museus de história natural se guardariam para sempre os mo

delos e padrões de beleza, os novos objetos artísticos que criavam.

Por ter se apropriado e aproximado de expressões tão heterogêneas e criado um modelo de uma arte universal, a arte moderna parecia invencível em sua perenidade.

Mas, surge em primeiro lugar na Inglaterra e logo após nos Estados Unidos, um novo movimento que iria triunfar sobre todos os outros e alimentado exatamente por essa nova sociedade — a de consumo de massa. A contrário da arte moderna que propunha uma arte em revide à massificação e ao consumo conspícuo, a Pop Art não se proclama hostil a essa realidade. É o início da crise da arte moderna no mundo.

A Pop Art se torna poderosa e precisa, com o prêmio recebido por Rauchenberg na Bienal de Veneza. A partir daí, fundados nos novos conceitos de beleza (da arte da publicidade) com texturas reticuladas, grandes closes (do cinema) uma grafia e o uso da palavra reproduzida dos cartazes gigantescos de beira de estrada, a arte entrava em uma nova fabulação e em novos conceitos de espaço.

É Mário Pedrosa quem fala: "Esses artistas... recusavam-se a considerar o que faziam como movido por qualquer espírito de hostilidade à civilização americana presente" (7).

Os artistas americanos expressam-se como os representantes dessa nova era, da sociedade de consumo de massa, não mais como a algo a ser condenado, mas sim, a nova apologia do homem moderno.

E Mário Pedrosa acrescenta:



"(...) Nessa época os americanos - com a vitalidade de que Deus lhes deu, e o dinheiro - passaram a sustentar contra a crítica moderna internacional, ser a Pop-Art uma expressão literal e otimista da realidade social e não algo que fosse hostil ao regime ou a sociedade americana, conforme era então a linha de pensamento que a crítica internacional, corporificada na sua associação e nos seus congressos, defendia. É preciso destacar esta contradição que no momento caracterizou o início da crise do que vínhamos chamando até então de Arte Moderna. Com efeito, grande parte dos críticos americanos começaram a defender aquilo que com mais força caracterizava a grande sociedade americana: a arte da publicidade. Os grandes artistas americanos da Pop-Arte, como digamos, Oldenburg, Wesselman, Andy Warhol e outros, recusavam-se a considerar o que faziam como movidos por qualquer espírito de hostilidade a civilização americana presente. Uma grande contradição ideológica surgiu no campo da estética moderna. Deste modo, pela primeira vez a arte dita moderna é contestada nas suas origens anti-capitalistas e nas suas aspirações sociais libertárias. As grandes figuras da Pop-Art negam os "preconceitos" ou "prejuízos" anti-sociais das velhas gerações do cubismo, do expressionismo, do construtivismo, do surrealismo, do abstracionismo, e passam a sustentar, de pavilhão aberto, as próprias obras não como hostis e opostas à civilização industrial capitalista, mas como, ao contrário expressão legítima dela. Com efeito, estética e sociologicamente, a grande sociedade americana surge aos olhos da crítica autoctone como a expressão do desenvolvimento prodigioso da publicidade, erigida nas oficinas onde se originam as invenções artísticas americanas, mesmo as mais desinteressadas. Este facto é extremamente importante, não política, mas culturalmente. O resultado é que nós todos que havíamos nos educado, desde os primórdios da Arte Moderna, desde o pós-impressionismo, desde o cubismo, em seus fundamentos estéticos e históricos tivemos que retificar nossas linhas e começar a aceitar os objetos, as coisas, os quadros, as esculturas, que saíam deste bojo formidável que era a Pop-Art americana. Em busca de uma coerência, que sempre busquei preservar, tentei chamar os produtos que apareciam, na linha da maior modernidade, de "arte pós-moderna". Querendo com isto distinguir os elementos novos que apareciam dos cânones ou da codificação que se foi organizando através das décadas, desde o impressionismo, o pós-impressionismo, o cubismo, o expressionismo, o fauvismo, o futurismo, o construtivismo, o surrealismo e mesmo o dadaísmo, etc." (8).



Adorno, com pessimismo, também nos fala o mesmo:

"Para o consumidor, não há mais nada a classificar que o esquematismo da produção já não tenha antecipadamente classificado. A arte sem sonho, para o povo realiza aquele idealismo sonhador que parecia exagerado ao idealismo crítico. Tudo advém da consciência: em Malebranche e em Berkeley era a consciência de Deus; na arte de massa, a da direção terrena da produção". (...) "O mundo inteiro passou pelo crivo da indústria cultural" (...) "A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos" (9).

Como para apaziguar esse sorvedouro que é o mercado de arte, surgem, não diretamente e com tanto empenho, novas formas de linguagem: são os "happenings" proposta de arte onde não existe propriamente uma finalização em um objeto, mas, projetos de ação: ações que se podem improvisar e que de certa forma, foram colhidas do comportamento vivo da realidade. São estruturas tênues de contestação à voracidade do mercado (de forma indireta e inconsciente). A Pop apropriou-se ainda dos movimentos dos contestadores como os "hipies", das indagações extra-sensoriais e mesmo suas tentativas mais ousadas de estender à vida a própria arte — seja de forma indireta pelas drogas, seja pela recusa aos códigos de uma vida burguesa. Mas, por cima disso tudo, estaria atento o mercado devorador, que absorve e recupera tudo e transforma todas as relações em algo que tem um preço na praça.

É com pessimismo que os filósofos da Escola de Frankfurt testemunham seu desalento diante da força avassaladora do sistema que reproduz no campo da arte a estrutura capitalista.

Adorno mais uma vez observa:

"Tudo o que surge é submetido a um estigma tão profundo que, por fim, nada aparece que já não traga antecipadamente as marcas do jargão sabido, e, à primeira vista, não se demonstre aprovado e reconhecido. Mas os matadores — produtores e reprodutores — são os que usam este jargão com tanta facilidade, liberdade e alegria, como se fosse a língua que, há tempo, foi reduzida ao silêncio" (10).

É ainda no Dada, com Marcel Duchamps, que podemos também localizar o gesto que feriu profundamente a Arte Moderna e seu ideal de beleza, guardando seus objetos-de-beleza como preciosidades, como fetiches de materiais nobres. Marcel Duchamps ao enviar a uma exposição um urinol, colhido no cotidiano da vida, não está somente contestando os hábitos burgueses e um regime capitalista de mercado, ele está ferindo para sempre o cerne mesmo dos postulados da arte. O "ready made" transforma irremediavelmente as relações entre materiais nobre e não-nobres, entre o conceito de "aura" que Walter Benjamin examina minuciosamente em seus escritos e inaugura um clima de liberdade ao artista, de poder a partir daí, denominar de "arte" o que lhe aprouver, de poder apropriar-se de qualquer objeto e dar-lhe estatuto de "obra de arte". Walter Benjamin aborda esses problemas da insinuação dos dadaístas como ferozes demolidores do estabelecido:

"Os dadaístas davam muito menos importância à utilização mercantil de suas obras do que ao fato de que não pudessem elas se transformar em objetos de contemplação. Um dos meios prediletos para alcançar este objetivo consistiu em envilecimento sistemático da própria matéria de suas obras" (11).

Interessados em demolir o conceito de "aura" na obra de arte criaram situações e determinaram abordagens e aproximações com a obra totalmente nova e desconhecidas até então, aos burgueses tranqüilos:

"Seus poemas são "saladas de palavras"; contêm obscenidades e todos os detritos verbais imagináveis. O mesmo ocorre com seus quadros, sobre os quais colavam botões e passagens de trem. Chegaram assim a despojar radicalmente de qualquer aura as produções às quais emprestavam o estigma da reprodução". (...) "Efetivamente suas manifestações produziram diversão muito violenta, fazendo da obra de arte objeto de escândalo. Seu objetivo era, sobretudo, chocar a opinião pública. De espetáculo atraente para a vista ou de sonoridade sedutora para o ouvido, a obra de arte, com o dadaísmo tornou-se choque, projeta-se contra o espectador ou ouvinte. Adquire um poder traumático" (12).

Diante da ferocidade dos dadaístas a Arte Moderna fraqueja e indaga de seus conceitos que já não podem assegurar-lhe a tranqüila convivência com o público e o espaço garantido dos museus. A Pop-Art americana completa a avassaladora transformação do campo da arte. Tudo ou quase tudo poderá ser agora fruto de interesse, objeto de atenção -- ao artista nada mais escapará como possível de transformação em arte. Basta -lhe a vontade. O desejo mais oculto. Magicamente ele torna realidade -- objeto de seu desejo. O olho vê o que quer. Sento o que quiser. O corpo também é convocado a ser objeto de expressão -- ele mesmo. A euforia da criação amplia até o limite do infinito as possibilidades das linguagens na arte. Inicia-se o ritual do maravilhoso; aquele de que nos fala Mário Pedrosa: "o exercício experimental da liberdade".

Mas também proclama Pedrosa, o fim da Arte Moderna ao observar:

"A sociedade de consumo de massa não é propícia às artes. Desde a passagem do tachismo que a sucessividade dos movimentos vanguardistas, ao contrário de se vir atenuando, veio se acelerando. Em face disso começamos a falar na "lei de aceleramentos dos ismos". Na realidade, a medida que essa sociedade se amplia (o eixo econômico Rio-São Paulo, metrópole em relação ao resto do país, envereda cada vez mais por este caminho) se intensifica, se exaspera até a histeria, vai já alcançando a saturação e dá na revolta anárquica (dos hippies) e, ao contrário, na negatividade total. Não há mais lugar nesta sociedade para a arte moderna, com suas exigências de qualidade e inambiguidade. Por ter ficado elitista, sem o querer Mondrian queria que a arte morresse para que a vida mesma na sociedade assumisse as suas funções, Klee queria que o povo o sustentasse - ela saiu da ordem do dia, foi rebaixada a uma atividade intimista de clube fechado. Uma "arte pós-moderna" inicia-se. É que entre aquela e o povo a sociedade de consumo de massa se interpôs pela comunicação de massa que deu à imagem uma força atributiva maior do que a palavra e forneceu à indústria, ao poder da publicidade, suas invencíveis armas ofensivas. A chamada cultura de massa, já não tem, entretanto, forças para deter a debandada geral. Os ismos vêm e desaparecem na voragem do mercado de massa. No seio mesmo dos artistas, concomitantemente com a reação e cada vez mais torrencial da juventude mundial, inclusive a das classes proletárias dos países altamente desenvolvidos que começa a cerrar fileiras nos "exércitos culturais de reserva" dos jovens burgueses e pequenos burgueses do mundo, na recusa à integração na sociedade de consumo de massa, uma reação nasceu contra o consumismo pelo consumismo, e artistas passaram a recusar produzir para o marchand. Daí surgiram, ao lado das produções ainda manipuladas e manipuláveis pelo mercado de arte, as mais desabridas ou as mais niilistas experiências atuais por aqui e pelo mundo. Eles se entregam, conscientes ou inconscientes, a uma operação inteiramente inédita com esse caráter extrovertido de massa nas sociedades burguesas ou nas sociedades em geral: o exercício, mas o exercício experimental da liberdade. E a primeira consequência disto é não criar para o mercado capitalista, é não criar para que tudo de novo se metamorfoseie em valor de troca,



isto é, em mercadoria. Não fazem obras perenes, mas antes propõem atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade-criatividade. É possível que muitos desses artistas sonhem ou já se inspirem numa aspiração utópica (os artistas são sempre antecipadores do devenir histórico) de uma sociedade em que o homem não trabalhe mais para ganhar a vida com o suor do seu rosto, mas para que pelo trabalho e pelo prazer, sem mais diferença entre um e outro, aprenda a viver. O artista já é o único ser para quem, hoje mesmo o lazer não é uma ociosa ausência de trabalho, como nas concepções burguesas" (13).

## CAPÍTULO 2

## CONCRETOS E NEOCONCRETOS

As duas vertentes que alimentam o projeto construtivo brasileiro na arte (concretismo e neoconcretismo) não partem de pressupostos colhidos aqui e ali nas correntes internacionais de forma inocente e ingênua como querem fazer crer até hoje todas as abordagens da crítica tupiniquim.

Em primeiro lugar é importante analisar de que forma a chamada corrente internacional se organiza como feito cultural e como ela impregna o sistema de arte.

Não há uma corrente internacional somente, existem várias correntes, cada uma partindo de uma origem independente, mas surgidas de forma mais ou menos simultânea (não seria demais lembrar as conotações que tem o processo da comunicação na sociedade de massa). A coisa cresce no ar, como uma doença ou uma peste, mas mantém ainda particularidades locais, de origem. Então pegar essas correntes e encará-las como um todo homogêneo e monolítico é fugir de um realismo histórico muito condizente com o chamado mundo subdesenvolvido, isto é, os quintais culturais que devem sempre manter-se numa posição de subalternidade relativos às metrópoles. (Não cabe ao subdesenvolvido cultural ser matriz de coisa nenhuma — os códigos éticos não lhe dão chance — o mercado de arte não lhe concede voz e os veículos de comunicação trabalham dentro de premissas condizentes com esse mercado). Portanto ser criador de primeiro grau numa região cultural anônima, é forjar a história.

No entanto não seria ingênuo lembrar que também fazemos parte dessa globalidade cultural -- nossa pureza rousseaunia na nunca existiu -- desde os tupinambá que devoramos e fornecemos cultura também. Os novos códigos antropológicos de sociedade eliminam o conceito de valoração ao analisar um conjunto social e passam a percebê-lo como uma totalidade coerente, harmônica.

Também fazemos parte desse contexto da arte e não importa se como meros fornecedores de sinais ou com elaborações mais sutis.

Não estamos de forma -- em perspectiva -- estamos dentro do caldeirão e os próprios veículos de comunicação são responsáveis por esse entrelaçamento. Portanto alimentar em nome de uma carência econômica (dilaceradora do processo criativo) uma posição estática como se estivéssemos à parte de todo um processo complexo que envolve desde os mais elaborados mecanismos tecnológicos à tapera cabocla, passa mesmo a assumir caracteres de uma visão reacionária e redutora. Como temos um presente -- presente não nos preocupa nenhuma herança incômoda, nenhum ranço a abandonar, somos mesmo por destinação criadores de signos novos.

E o projeto brasileiro construtivo estabeleceu seus critérios de comportamento diante do rolo compressor tanto dentro quanto fora dos limites de sua atuação ou fazer.

Estamos convencidos muito mais de um encontro cultural ao nível do construtivismo -- uma vontade construtora -- do que uma assimilação irresponsável e epidérmica das correntes in



ternacionais.

Reconhecemos realmente um tropismo construtivo na arte brasileira e que com facilidade refere-se a origens no índio, no africano, no objeto de uso reciclado do nordestino, na permanência de elementos geométricos dos carnavais, nas colchas de retalhos mineiras, nas cerâmicas populares, na arquitetura espontânea de beira de praia, etc., etc.

Sempre estabelece-se um referendo geométrico não alienante nas culturas populares, sendo muito mais incomum o encontro de um realismo de qualquer nível nesses extratos culturais. E quando esse realismo surge, vem referendado diretamente por informação espúria.

A nós, parece claro a permanência de um vício cultural que tem raízes também na Missão francesa, que aqui aportou.

Os valores implantados aqui geraram uma visão fixa, deformante e colonialista presa que estava aos moldes da metrópole.

Há uma certa comodidade cultural em encarar as coisas da terra como incapazes de energia própria e usar modelos já prontos, fornecedores de juízos de avaliação, recolhidos em moldes externos.

É por isso e também por acharmos vencidos os prazos de debates críticos internos que viemos propor uma nova apreensão dos dois movimentos: Concreto e Neoconcreto - um padrão de avaliação mais globalizante e total. Não cabe mais a visão maniqueísta de bem e de mal, alimentada até hoje pela crítica desavida. Seria alimentar um produto inconveniente, porque infeliz

é subdesenvolvido culturalmente.

Não há como negar uma coragem e uma vontade dos fazedores dos dois processos e sua vitalidade real e não alienante. Não nos permitimos nenhuma valoração – por todas essas razões e também por termos trabalhado no projeto desde o seu início e termos vivenciado todos os seus fenômenos. Creamos ser mais precisos ao encarar os dois movimentos Concreto e Neoconcreto como dois momentos do projeto construtivo na arte.

Cabe lembrar ainda que essas conceituações extrapolam os índices diacrônicos de leitura do real e propõe uma visão sincrônica de um trabalho em progresso. Como uma imensa fita de Moebius, um fora e um dentro contínuos, sem posição privilegiada – estrutura circular – cremos ter presenciado e participado do início da pré-história de uma arte pós-moderna (Mário Pedrosa) brasileira.

NOTA: Este texto foi escrito para a exposição "PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO NA ARTE" realizada no Rio de Janeiro no Museu de Arte Moderna e em São Paulo na Pinacoteca do Estado. Atuamos como curador, projetamos o quadro sinótico dos eventos e esta apresentação. 1976.

## CONCRETOS

O movimento concreto, representou no Brasil a recusa sistemática e radical aos postulados ainda ligados a uma figuração de caráter expressionista-romântico, onde as qualidades mesma do fazer pictórico se resumiam em elogios "à fatura da matéria, aos volumes bem distribuídos, à composição de rara felicidade

de, à expressão sofrida ou à paisagem onde as linhas da composição transbordavam em felizes soluções de arabesco ondulado", etc., etc.

Para um grupo interessado em de fato ser representante de seu tempo, inseridos principalmente no São Paulo da época, numa fúria fabril, onde a máquina surgia redentora, onde novos materiais representavam novas possibilidades de experimentações — não havia mais lugar para um "fazer romântico, acadêmico.

Formado o primeiro grupo de pintores que acolhia em seu bojo toda informação nova e o fascínio que exerceria neles os postulados da matemática com seu rigor-controlador-dos-excessos da "mão trêmula" da inspiração romântica; esse grupo inicia sua tarefa de policiamento e lavagem formal, com um manifesto de 1952. Defendiam uma visão racionalista ligada aos ideais de uma arte clara e distinta, limpa cromaticamente das impurezas dos meios tons e com uma nova figuração, criada a partir das formas simples da geometria. E foi dentro desse rigor de princípio que iniciaram a transformação do panorama da arte.

No Rio de Janeiro, também já havia pintores interessados nesse novo vocabulário, mais enxuto e estruturado segundo programas de funções simplificadoras para melhor coordenar o novo universo pictórico.

Poetas também participavam dessas idéias novas. Também iniciavam a demolição do soneto e da métrica parnasiana.

Assinaram o primeiro manifesto "Ruptura" em São Paulo, em 1952 os seguintes artistas: Waldemar Cordeiro, Anatol Wladislau, Leopoldo Haar, Kazmer Fejer, Geraldo de Barros, Luis Saci-

lotto, Lothar Charoux.

## R U P T U R A

charroux - cordeiro - de barros - fejer - haar - sacilotto - wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.  
contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.  
a história deu um salto qualitativo:  
não há mais continuidade!

. os que criam formas novas de princípios velhos.  
então nós distinguimos

. os que criam formas novas de princípios novos.  
por que?

o naturalismo científico da renascença - o método para  
representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um  
plano (duas dimensões) - esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise

hoje o novo pode ser diferenciado  
precisamente do velho. nós rompe-  
mos com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- . todas as variedades e hibridações do naturalismo;
- . a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos" dos expressionistas, dos surrealistas, etc...;
- . o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- . às expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- . todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- . a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- . conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.



A arte concreta no Brasil não quis ser um movimento so mente original da arte moderna, mas sim fundamentar-se a partir do pensamento do grupo "De Stijl" (14), e também no manifesto da "Bauhaus" (15). São idéias que se apóiam numa filosofia da arte e significam de um lado a vontade de uma expressão estética objetiva e crítica e de outro uma compreensão da atividade artística ligada diretamente aos novos meios de produção com o surgimento das novas técnicas na indústria e das novas noções científicas. Ao contrário das tendências como o expressionismo, dadaísmo, surrealismo ou tachismo, o compromisso da arte concreta é um compromisso com a época moderna com a sociedade industrial.

De Modrian e o "De Stijl" a arte concreta herdou idéias fundamentais sobre o que seria a nova linguagem da pintura. Da Bauhaus, receberia o conceito de integração das artes. Mondrian partirá da figura e por um despojamento lento e rigoroso chegou a uma síntese do que ele chamava "síntese das cidades" e se resu mia principalmente em elaborar a realidade a partir dos elementos residuais que restaram de todo o seu aparato formal: as linhas ortogonais: a vertical e a horizontal resultado da elaboração e decantação lenta e precisa dos elementos figurativos, como homens, paisagens etc. Mas, como ainda essas linhas significavam linhas ou faixas sobre um fundo, o problema figura e fundo novamente surgia e não eliminava o problema da representação do mundo. É quando ele parte para a realização de suas telas denominadas "Boogie-Woogie" onde essas linhas em cruces, fragmentadas, vestígios sobre um fundo, que pretende não ser mais um fun do onde se inscrevem figuras (um fundo de representação), mas o mundo real. O neoplasticismo pretendeu a abstração da natureza

e é no manifesto "De Stijl" que vamos encontrar o seguinte texto:

"Vemos que na natureza todas as relações são dominadas por uma única relação primordial, que é definida pela oposição de dois extremos. O plasticismo abstrato representa esta relação primordial de maneira precisa por meio das duas posições que formam o ângulo reto. Esta relação posicional é a mais equilibrada de todas, posto que expressa em perfeita harmonia a relação entre dois extremos e contém todas as outras relações" (16).

A própria palavra "Concreto" fora inicialmente enunciada nos textos de Theo Van Doesburg, pintor que fazia parte de um grupo em Paris, em 1930, e que defendia pressupostos como:

"A arte é universal, ... A obra de arte deve ser concebida inteiramente e formada pelo espírito antes de sua execução. Ela não deve receber nada dos dados formais da natureza, nem da sensualidade, nem da sentimentalidade. Queremos excluir o lirismo, o dramatismo, o simbolismo, etc. O quadro deve ser construído com elementos puramente plásticos, isto é, plano e cores. Um elemento pictorial só significa a "si próprio" e consequentemente, o quadro não tem outra significação que "ele mesmo". (17)

Mas é no construtivismo russo de início do século, fruto do cubismo francês e do futurismo italiano e que se tornou o movimento mais importante dentro das correntes construtivas, que vamos encontrar a fonte de interesse dos artistas brasileiros, que alimentarão o projeto concreto e mais tarde o neoconcreto no Brasil.

A exposição montada por Diaghkilev em Saint Petersburg em 1899, numa Rússia, mergulhada num academicismo violento e

que reunia uma importante coleção de obras dos mestres impressionistas prepararia o terreno para o surgimento de uma arte forte, original como o Raionismo, como o Suprematismo, como o Construtivismo. Mais ingênua, resultado de um povo ainda bárbaro, ela surge forte, irreverente e altamente inventiva. O sentido de dinamismo, abstração, como o de transcendência estavam impressos como contradições que buscam a sua síntese.

É com Malevitch e seu quadro pintado em 1913 "Quadrado Preto sobre Fundo Branco" que se marca uma obra que até hoje analisamos e onde vamos encontrar um despojamento radical de qualquer alusão à natureza, para encontrar no deserto — onde a própria sensualidade da cor foi banida — as formas essenciais que estavam subjacentes no Cubismo. Malevitch vai mais além e cria o quadro "Branco sobre Branco" quando a ausência do objeto já começa a aludir a um novo objeto.

Mondrian e Malevitch na verdade rompiam com o passado de forma radical e propunham cada um novas linguagens plásticas. Os dois consumiram de maneira implacável as últimas alusões ao mundo natural e descobriram sob a placa da tela, a superfície branca.

Em Malevitch, ao despojar a tela de todos os elementos do mundo natural e atingir o branco-sobre-branco, ao esvaziar a tela de toda a representação, ela mesma se torna o objeto da pintura. A importância desses artistas está nessa busca mesma de um novo objeto para a pintura.

Outro artista do grupo dos russo, Tatlin, libera o espaço virtual da tela para criar um objeto virtual: "o contra re



levo". Pendurado por fios, no canto de duas paredes, sem uma base e sem massa, Tatlin está criando um novo objeto na arte. Não é mais pintura, pois não é uma superfície bidimensional, também não é escultura, pois não partiu de uma massa e não tem base, e também não é relevo com uma superfície primeira onde se inscrevessem as formas.

Todo esse movimento de pesquisa na arte russa interrompe-se repentinamente com a subida de Stalin ao poder. Malevitch ainda conseguiu publicar, na Alemanha, seu livro sobre estética "O Mundo da não-representação", mas o problema fundamental da vanguarda russa: a passagem da tela para o espaço não teve continuadores, nem na Rússia e nem teve maiores repercussões na época. Será no Brasil que surgirá um interesse pelas idéias de Malevitch, principalmente entre os neoconcretos.

Outro russo será o divulgador do pensamento construtivo na Europa. Lissitzky, engenheiro formado na Alemanha, menos radical exerceu sua influência de maneira vasta nos grupos suíços e alemães de vanguarda da época. Ele vai alimentar aqui por via indireta o movimento concreto com suas soluções de efeito ótico, precursores do futuro movimento americano "optical art".

Já podemos localizar no Brasil, em 1948 artistas que trabalham com formas não mais recolhidas do mundo natural, que trabalham com formas recolhidas do vocabulário geométrico: quadrados, triângulos, círculos, etc. e com eles formam seu arsenal de estruturação do espaço da tela. São eles Ivan Serpa, Almir Mavignier e Abrahão Palatnik, no Rio e Waldemar Cordeiro e Anatol Wladislaw, principalmente, em São Paulo.

Mas é com o início das Bienais de S. Paulo, em 1951 e com o prêmio da escultura obtido por Max Bill, artista pintor, arquiteto, escultor e design que se fortalece e inicia-se um processo de trabalho, por um grupo bastante representativo em número e grau de pintores brasileiros.

É em Max Bill, suíço de nascimento, que vamos encontrar as seguintes formulações teóricas:

"Denominamos arte concreta as obras de arte que são criadas segundo uma técnica e leis que lhes são próprias, sem se apoiarem exteriormente na natureza sensível ou na transformação desta. Isto é, sem intervenções de um processo de abstração. A arte concreta é autônoma em sua especificidade. É a expressão do espírito humano destinada ao espírito humano, e deve possuir esta acuidade, esta clareza e esta perfeição que é preciso esperar das obras do espírito humano.

Por meio da pintura e da escultura tomam forma realizações que permitem a percepção visual. Os instrumentos desta realização são as cores, o espaço, a luz, o movimento, dando forma a esses elementos criam-se novas realidades.

Idéias abstratas que antes não existiam a não ser no espírito se tornam visíveis sob a forma concreta.

A arte concreta quando alcança a máxima fidelidade a si própria é pura expressão de medida e dá vida a esses agenciamentos pelos meios de que a arte dispõe. É real e intelectual, a-naturalista e, no entanto próxima da natureza. Tende ao universal e cultiva, entretanto o particular, rejeita a individualidade, mas em benefício do indivíduo" (18).

Max Bill vai propor o pensamento matemático como base e fundamentação da arte concreta, mas como diz ele, não devemos entender por isso que o pensamento matemático seja aplicar medidas e cálculos à arte.

(...) O pensamento matemático na arte não é a matemá-

tica em sentido estrito pode-se dizer que o que se entende por matemática exata é aqui de pouca utilidade. É muito mais, é uma relação de ritmos e relações de leis que têm fontes individuais, da mesma maneira que a matemática tem seus pontos essenciais no pensamento individual de seus inovadores.

A consequência de todas essas coisas é uma nova contribuição ao conteúdo da arte..."

Os artistas concretos vão trabalhar dentro desses princípios rígidos de formulação do espaço e propõem ainda uma corpora que poderá ser realizada pela indústria, significando isso a ausência de qualquer sensualidade na tonalidade, e sim um padrão de cores produzidas e reproduzidas por processos industriais. Aqui no Brasil usou-se muito a tinta para automóvel, lixada inúmeras vezes para como que a apagar o vestígio da mão do homem — uma arte onde o trinômio: forma, função e beleza do design, avança também para a produção artística.

Mas a tela ainda é o suporte onde se efetuam ordens e estruturas formais livres já do mundo natural, mas, onde a forma cria ritmos harmônicos e repetitivos como o processo de linha de montagem de uma fábrica. A forma seriada vai estabelecer uma estrutura onde figura e fundo ainda estão presentes, uma em cima da outra.

Essa necessidade de inserção no social, através de uma reprodutibilidade de que nos fala Walter Benjamin, vai ser o "leit motiv" do grupo concreto no Brasil.

A tentativa de abolir a "aura" da obra de arte concreta não foi formulada com essa clareza na época, mas ela está im

plícita nas formulações de seus membros ao propugnar por uma arte feita em moldes industriais ou com um posicionamento de caráter industrial.

É com Décio Pignatari que encontramos outro fator indiscutível de caracterização dos postulados para uma arte concreta:

"A postulação já clássica: a forma segue a função, envolvendo a noção de beleza útil e utilitária, significa a tomada de consciência do artista, tanto artística quanto economicamente, frente ao novo mundo da produção industrial em série, no qual et pour cause, a produção artesanal é posta de fora de circulação por anti-econômica, anacrônica, incompatível e incomunicável com aquele mundo impessoal, coletivo e racional, que passa a depender inteiramente do planejamento, em todos os sentidos, níveis e escalas. E é numa arte voltada para a criação de protótipos, de modelos de criação, sem a aura perdida e entregue ao leu, onde ele julga atender ao velho tipo que colecionava ou amava arte".

Agora, diz ele, Pignatari:

"o consumidor de projetos físicos, deverá superar a fase individualista do consumidor da obra única, com sua aura de pureza e de objeto autêntico."

Décio Pignatari transfere do âmbito restrito das artes plásticas ou ainda da arte em seu conceito clássico para a arquitetura, o urbanismo, o cinema, a propaganda, a posse e o poder de distribuir arte às massas.

"A poesia concreta por recente apenas principia a entrever possibilidades utilitárias na propaganda, nas artes gráficas, no jornalismo. Contudo o objeto útil ou utilitário, em que a forma, sem deixar de ser criativa apenas busca a justa paráfra-



se de uma função (que em outras condições, como na arquitetura, é sinônimo de conteúdo) não pode absorver toda a capacidade de criação das artes, que ainda encontram na idéia-objeto autônoma a mais conseqüente e profunda de suas manifestações. É assim pois, que pintura, escultura, poemas e romances continuam e continuarão a ser produzidos, como objetos válidos em si mesmos, objetos que criam formalmente a sua própria função, exibindo a idéia sensível que são. Objetos-bens de consumo, sim mas no âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis que são a valores meramente utilitários. Essas obras de arte são verdadeiros bens de raiz do pensamento e da cultura universais, cuja função — universal — é a de atuarem como projetos ou configurações gerais da forma de uma época, leis genéricas e concretas da forma, que se substancializam em inúmeros objetos e manifestações particulares, contribuindo basicamente para a formação da linguagem comum do tempo, do seu estilo. Como exemplo flagrante, cite-se o neoplasticismo de Mondrian a governar fachadas de edifícios, decorações, lay-outs, displays e a propor uma nova forma mentis, uma nova atitude sensível-formal do homem. Vê-se, pois, que a diferença de problemas envolvendo respectivamente os termos de forma-função e projeto-geral é não tanto uma diferença de natureza quanto uma diferença hierárquica de configurações ou ideogramas culturais" (19).

## MANIFESTOS

plano-piloto  
para poesia concreta

augusto de campos  
décio pignatari  
haroldo de campos

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas.

dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade ritmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente cultural. espaço qualificado: estrutura espacio-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da idéia de ideograma, desde



o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógica-discursiva -- de elementos. "Il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthétique-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement" (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem.

precursores: mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée"; espaço ("blancs") e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (the cantos): método ideográfico. joyce (ulysses e finnegan's wake): palavra ideograma: interpenetração orgânica de tempo e espaço.

cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (calligrammes) : como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954: "em comprimidos, minutos de poesia"). joão cabral de melo neto (n. 1920 – o engenheiro e a psicologia da composição mais anti-ode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música por definição, uma arte do tempo – intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais – espaciais, por definição – intervém o tempo (mondrian e a série boogie woogie; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral).

ideograma: apelo à comunicação não-verbal, o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo, o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt.

ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica - "verbivocovisual" - que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação: "a moeda concreta da fala" (sapir). daí suas afinidades com as chamadas "línguas isolantes" (chinês): "quanto menos gramática exterior possui a língua chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente" (humboldt via cassirer).

o chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver fenollosa, sapir e cassirer).

ao conflito de fundoeforma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o

isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisiognomia, a um movimento imitativo do real (motion): predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (movement); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível).

renunciando à disputa do "absoluto", a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene.

cronicrometragem do acaso. controle. cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: "feed-back".

a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção.

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível.

uma arte geral da palavra.

o poema-produto: objeto útil.

post-scriptum 1961: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária" (maiakovski).

## NEOCONCRETOS

Como nosso centro de atenção, no momento não é somente o neoconcretismo, particularmente, mas sim o que ele significou na paisagem cultural brasileira apontaremos somente alguns tópicos do que representou em termos de linguagem e de invenção a proposta desse grupo de criadores que Mário Pedrosa aborda de forma abrangente:

"Quando o processo de dissolução do naturalismo alcançou um grau de maior profundidade, e a coisa representativa foi rechaçada das lucubrações dos artistas, após o cubismo ter sido digerido por Mondrian e o objetivismo ter sido traçado pelo surrealismo, iniciou-se uma arte fundada no "modelo interior" de onde brotou o tachismo ou o informal e a noção de espaço sobrou, da derrocada. Sobrou na forma mais abstrata possível, ou menos representativa, como um plano sem suporte ou apoiando-se em si mesmo.

Lygia Clark foi no Brasil a primeira a tirar daí as implicações, ao tentar desmoldurar o quadro pictórico para que o mesmo, flutuando no espaço real, se identificasse com aquele, ou a redução final de todo conceito representativo no mundo plástico. Desse passo seguiram-se os outros que a fizeram passar da superfície plana pictórica ao espaço real, onde, dando articulação aos planos por meio de uma dobradiça, chegou ao movimento com os "bichos". Se se liquidava o espaço pictórico do plano, criava-se uma coisa, um "objeto" ou neo-objeto, ou "objeto artificial" (no domínio das teorizações estruturais) ou o "não objeto", se ficarmos com a prata de casa na teoria então exposta com muita inteligência por Ferreira Gullar (...), ou na concepção do neoconcretismo cuja intuição fundamental esteve na descoberta do tempo no esforço formidável do concretismo de definir o espaço ou o conceito espacial simultâneo de nossa época.

A importância hoje tão grande do neoconcretismo consistiu nesse agregar do tempo para realçar na demarche verbivocovisual do concretismo um elemento estranho, quer dizer, carregado de certa dose de subjetivismo. A expressão mais "concreta" desse movimento foi o balé neoconcreto realizado no Rio de Janeiro com Lygia Pape e outros. Outra de



rivação transcendental dele foi trazida por Clark quando com os "bichos" (...) apontava para a necessidade de se estabelecer com o outro uma relação perdida, desde que a obra no domínio do puro plasticismo, ou "neoplasticismo" – se apresentava em si mesma, como única em sua solene soledade. Aqui está a origem da famosa participação do espectador na obra de arte. Se aponto Clark como a iniciadora dessa participação com os outros companheiros de neoconcretismo, não é para reclamar para ela e camaradas a prioridade absoluta nesse movimento, mas para indicar a absoluta coerência interior das suas pesquisas e pensamentos quando alcançou a noção ou a necessidade de uma relação nova entre artista e o sujeito" (20).

Como Movimento em bloco, o neoconcretismo agiu sobre a cultura brasileira impondo critérios novos de criação – um comportamento de liberdade quanto às linguagens – e individualmente gerou uma infinidade de correntes que foram ampliadas por artistas que não haviam participado do grupo, mas que absorveram as sementes geradoras, como Raymundo Colares ou Rubens Gerchman e outros.

Curiosa é a observação de Ronaldo Brito na "Antologia da exposição Projeto Construtivo Brasileiro na Arte" onde aborda o problema do construtivismo no Brasil como alguma coisa fechada no tempo e surgida somente a partir do suíço Max Bill e da Escola de Ulm e como algo estranho ao "sentir" brasileiro.

"... A nossa tese é que o neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e sua explosão. É um objeto de estudo complexo exatamente por causa disto: em seu interior estão os elementos mais sofisticados importados da tradição construtiva e também a crítica e a consciência implícita da impossibilidade da vigência desses elementos como projeto de vanguarda cultura brasileira. É um fato histórico que o neoconcretismo foi o último movimento plástico de tendência construtiva no país e que, ine-



vitavelmente, encerrou um ciclo. Com ele termina o "sonho construtivo" brasileiro como estratégia cultural organizada. Como consequência do movimento concreto, e mais amplamente como sequência da penetração das estéticas construtivas, o neoconcretismo movia-se com facilidade em seu campo de ação. Formado por artistas de classe média alta às vezes, desligado de pressões de mercado e, de certo modo, isolado pela defasagem cultural do ambiente onde operava, foi sobretudo uma série de experiências de laboratório: havia um passado construtivo local que lhe permitia uma segurança suficiente para que se colocasse as questões mais avançadas e produtoras de rupturas da época. Ela é claramente o segundo movimento de uma sincronia, daí talvez sua maior liberdade em relação às matrizes (o concretismo suíço e a escola de Ulm), por exemplo e sua exigência de uma produção nacional mais específica. A grosso modo: o concretismo seria a fase dogmática e o neoconcretismo a fase de ruptura, o concretismo a fase de implantação e o neoconcretismo os choques da adaptação local" (21).

Ora, falar somente em adaptação em referência aos neoconcretos é faltar à verdade. Em primeiro lugar é bom lembrar mais uma vez Mário Pedrosa quando nos diz e novamente seremos obrigados a repeti-lo:

"(...) O movimento concretista foi o primeiro movimento brasileiro a apresentar resistência aos ventos internacionais então predominantes. E tanto assim é que o apego das jovens vanguardas artísticas brasileiras - vanguardas não só pela juventude como sobretudo pelas concepções estéticas - às formações mais severas e universais da abstração geométrica, ao cabo de algum tempo começou a causar irritação e impaciência a muita gente e, sobretudo, à crítica internacional, já aferrada, em sua maioria, a uma estética subjetiva romântica então reinante por toda parte sob a designação de "tachismo" ou "informal". Não se compreende aquela resistência brasileira, por tanto tempo, à corrente internacional. Todos aqueles não atinavam que se essa resistência local era capaz de enfrentar a moda internacional era porque não podia deixar de ter raízes na própria dialética cultural do país" (22).

E Mário Pedrosa continua:

"Mas por que sua aceitação (o concretismo) quando na Europa mesma, em seus grandes centros artísticos e nos Estados Unidos, se estava fazendo outra espécie de arte, precisamente oposta aos rigores do "concretismo suíço"? Já escrevi, por diversas ocasiões, que o "paradoxo" sempre me pareceu premonitório: não seria indício de um recomeço espiritual e digamos mesmo, ético no Brasil? E por ser recomeço é rigoroso, ortodoxo, quase sectário? O fato é que a "gramática" concretista já tem concorrido para melhorar a qualidade artesanal e mesmo estética de nossas artes, não somente as ditas nobres, como as industriais" (23).

Com grande clareza, Mário Pedrosa esclarece uma dúvida:

"(...) Olhando porêm, mais atentamente para o nosso meio, seremos obrigados a verificar que por volta de 1930 surgiu, por aqui um punhado de jovens dispostos a renovar num campo novo e importantíssimo das atividades culturais e sociais do país: o campo da arquitetura (que retoma aliás, em escala crescente e mundial a liderança do domínio das artes" (24).

E o crítico conclui, incluindo a arquitetura no novo projeto:

"Fazendo dos livros de Le Corbisier sua "Bíblia", aqueles moços juraram macerar-se na prática de seca austeridade no convento do Funcional. No rigor de noviços, qualquer inclinação, por mínima que fosse, para o decorativo, para o barroquismo e até pelas curvas aparecia como a imagem mesma do pecado.

Dessa atitude nasceu, entretanto, a atual arquitetura brasileira. Nesse convento se educou Oscar Niemeyer. Os resultados daquela prática puritana aí estão com as obras de Lúcio Costa e seu plano-piloto de Brasília, os de Afonso Reidy em Pedregulho e no Aterro da Glória, com o MAM, os de Niemeyer em Brasília, os de Sérgio Bernardes e os de muito outros. Dos rigores do dogmatismo funcional brotou verdadeira escola brasileira de arquitetura, com passaporte franco pelo mundo intei

ro, e portadores de duas coisas: o "estilo internacional" (hoje, inevitável em todas as manifestações artísticas e culturais do mundo) e características regionais brasileiras, profundamente significativas e marcantes" (25).

A crítica paulista Aracy Amaral também incorre em alguns equívocos, preocupada que estava em relacionar a produção concreta a uma atividade paralela de cada um de seus membros à indústria, fosse como designer, programador visual, etc. Elabora então uma teoria (Antologia do Projeto Construtivo Brasileiro na Arte) que elimina qualquer atividade ligada ao processo industrial, a qualquer elemento do grupo neoconcreto. Para ela nenhum membro neoconcreto jamais realizou qualquer contato profissional com a indústria.

No entanto, Amilcar de Castro foi o renovador da programação do Jornal do Brasil na época do movimento neoconcreto. Reynaldo Jardim trabalhava como diagramador do próprio Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (órgão de representação do grupo neoconcreto), Aluisio Carvão, Lygia Pape trabalham sistematicamente como programadores visuais, Lygia Clark e Hélio Oiticica, também fazem trabalhos gráficos. Ferreira Gullar é copy desk do jornal e Franz Weissmann é designer de uma fábrica de carrocerias de ônibus.

Ronaldo Brito na "Antologia do Projeto Construtivo Brasileiro na Arte" também alimenta o mesmo equívoco, ao analisar a atividade dos artistas do Rio, fora do âmbito das artes:

"... O neoconcretismo, por sua vez, obedecia às prescrições de sistema acerca da atividade cultural: era praticamente apolítico, mantinha-se no

terreno reservado, era tímido e desconfiado com relação à participação da arte na produção industrial. Comparados aos agentes da arte concreta, in vestidos muitas vezes de funções práticas, enquanto publicitários e designers, os artistas neoconcretos eram amadores por mais que projetassem trans formações sociais a partir do seu trabalho permaneciam necessariamente no terreno especulativo, no terreno da arte enquanto prática experimental autônoma. A inserção neoconcreta se dava num espaço menos abrangente e mais tradicional do que a concreta, levando-se em conta estritamente a participação do artista na produção social.

Na verdade, essa diferença neoconcreta, embora circunstancial, era significativa. Indicava, no mínimo que para um grupo de vanguarda construtiva situado no Rio de Janeiro, predominantemente, não havia possibilidade de exercer os seus postulados construtivos numa área social mais ampla. Dado o nível de exigência estética do movimento, passava simplesmente ao largo de qualquer projeto nesse sentido. Colocado porém, nesses termos o processo está mais ou menos invertido: o que houve em verdade é que o próprio surgimento do neoconcretismo nos moldes em que se deu, resultou dessa situação. Ocorreu então, esse paradoxo tão brasileiro e tão próprio do subdesenvolvimento: uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de um modo quase marginal. Essa marginalidade, melhor, essa lateralidade neoconcreta é uma de suas principais especificidades. Ela permitiu a explosão dos postulados construtivos e abriu caminho para uma crítica ao próprio estatuto social da arte, crítica que estava sistematicamente ausente dos movimentos construtivos. E tornava híbrido esse movimento que "existencializava" e que "desracionalizava" até certo ponto as linguagens geométricas" (26).

Na verdade o neoconcretismo não obedecia as prescrições do sistema acerca da atividade cultural. Seu posicionamento político não se fazia num nível imediato: era fruto de um trabalho, diríamos indireto, revolucionário porque inventor onde mesmo os postulados estéticos, esvaziavam-se na medida das descobertas e conquistas. Sua timidez era fruto também de má interpretação. O que havia era um desencontro entre o espaço cultural da época e a nova produção.



Lygia Clark ao descobrir a "linha orgânica" constrói uma série de maquetes arquitetônicas e as insere no espaço real.

Na época, ela construiu na casa do crítico Mário Pedrosa, um projeto onde reformulava todo o espaço da sala e inseria a "linha orgânica" como elemento estruturador do espaço.

Os próprios "Bichos" de Lygia Clark foram industrializados, naturalmente, já que tinham sido programados para uma reprodutibilidade sistemática. A própria Lygia Clark declarou em entrevista que gostaria que os "bichos" fossem vendidos pelas esquinas, por camelôs.

O que houve na verdade foi uma falta de resposta aos anseios de novos processos de criação, empregados pelos neoconcretos.

Sua crítica ao sistema social também se fazia na medida em que rejeitavam por obsoletos os sistemas de produção vigentes e seus critérios limitados das categorias artísticas, por exemplo. Enquanto o grupo de S. Paulo manipulava códigos conhecidos, o grupo do Rio refutava-os por serem incompletos e exigia um aparato mais sofisticado e completo: daí seu isolamento diante de uma sociedade apaziguada pelos modismos.

Outra obra fundamentalmente criada para a reprodução é o "Livro da Criação" de Lygia Pape. Sua ação real só se completa na medida de uma edição de alguns milheiros, dado o caráter de livro. Ele propõe dois níveis de leitura, visto que desliza por duas linguagens: uma verbal, partindo da própria vivência do "leitor". A outra não-verbal, por não conter nenhuma palavra escrita: formas e cores vão revelando ao "leitor" a narrativa da criação.



ção do mundo. É um livro pioneiro como linguagem e possui também uma estrutura aberta. Todas essas obras não aspiram, como finalização senão o afastamento de um conceito de "aura" na obra de arte.

O desconhecimento da obra neoconcreta impede à crítica, em geral, fazer referências bem mais interessantes, como por exemplo à "Teoria do Não-Objeto" de Ferreira Gullar e que antecede a teoria exposta na "Obra Aberta" de Umberto Eco.

Não seria o ufanismo movendo a ação, mas o interesse em aprofundar seus critérios e extensões culturais. Até onde vigorou o gesto neoconcreto.

Outro aspecto a abordar é o problema da "aura", que Ronaldo Brito coloca como problema e preocupação dos neoconcretos:

" ... Hoje é claro que, diante do reducionismo tecnicista, o grupo neoconcreto encontrou apenas a saída do humanismo, em duas vertentes amplas: na ala que aspirava representar o vértice da tradição construtiva no Brasil (Willys de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Aluisio Carvão e até certo ponto Amilcar de Castro) esse humanismo tomava forma de uma sensibilização do trabalho de arte e significava um esforço para conservar sua especificidade (e até sua "aura") e para fornecer uma informação qualitativa à produção industrial; na ala que conscientemente ou não operava de modo a romper os postulados construtivistas (Oiticica, Clark, Pape) ocorria sobretudo uma dramatização do trabalho, uma atuação no sentido de transformar suas funções, sua razão de ser e que colocava em xeque o estatuto da arte vigente. Ambas tinham em comum, é claro, uma posição crítica frente ao empirismo concretista (que se manifestava através de um teorismo até, mas que nem por isso deixava de ter uma idéia mecânica da produção de arte) e temiam especialmente a perda da especificidade (e da "aura") do trabalho" (27).

Na "Teoria do Não-Objeto" de Ferreira Gullar encontramos também resposta ao problema da "aura" na obra de arte neoconcreta:

"... Liberto da base e da moldura, o não-objeto insere-se diretamente no espaço, do mesmo modo que um objeto. Mas aquela transferência estrutural do não-objeto, que o distingue do objeto, permite-nos dizer que ele transcende o espaço, e não por iludi-lo (como faz o objeto), mas por nele se inserir radicalmente. Nasce diretamente no e do espaço, o não-objeto é ao mesmo tempo um trabalhar e um re-fundar desse espaço: o renascer permanente da forma e do espaço. Essa transformação espacial é a própria condição do nascimento do não-objeto".

"... A moldura e a base significam que a linguagem da obra é representativa, mesmo se as formas são abstratas (falo da base e da moldura como elementos pressupostos na expressão). Quando o problema da representação é ultrapassado a moldura e a base perdem a função. Mas não basta simplesmente retirá-las da obra. No caso da escultura, a base indica uma posição privilegiada, e se a escultura não possui base (materialmente falando) mas detém aquele privilégio, o problema da base continua inerente a ela. Não se trata portanto de um não-objeto.

... As considerações a que nos obriga o aparecimento do não-objeto, conduziram-nos a ver a representação como elemento inerente à pintura e a escultura. Ao contrário do que se vem afirmando há pelo menos 50 anos, só em alguns casos excepcionais a arte contemporânea ultrapassou o problema da representação. Essas exceções - os contra-relevo de Tatlin, as arquiteturas suprematistas de Malevich - estão fora das definições do que seja pintura, escultura, arquitetura. O mesmo se dá com o trabalho do grupo neoconcreto - e daí o nome de Não-objeto. Acredito que uma arte realmente não representativa repele as noções acadêmicas de gêneros artísticos. O próprio conceito de arte vacila, se não o tomamos na acepção fundamental da experiência primeira".

"... Talvez pintura e escultura nunca tenham existido, de fato. Pelo menos na época moderna, todo artista trabalha no limite de sua arte, tentando ultrapassá-lo. Trata-se sempre de uma antiarte. O que importava para Brancusi - quer ele o soubesse ou não - não era fazer esculturas, mas a escultura. Contraditoriamente, para fazer a escultura, ele se distanciava cada vez mais de tudo o que se conhecia como escultura. O mesmo pode dizer-se de Pevs-

mer, de Vantongerloo, de Picasso, de Mondrian, de Kandinsky, de Malevtch, de Pollock, etc. O artista busca na pintura ou na escultura, a experiência primeira do mundo, mas a própria pintura (ou escultura) já é um mundo conceituado, que é preciso ultrapassar. E finalmente chegou-se ao momento atual em que o artista já não se preocupará em fazer pintura ou escultura, para através delas reencontrar a experiência primeira do mundo: tentará precipitar diretamente essa experiência. É uma redescoberta do mundo: as formas, as cores, o espaço não pertencem a esta ou aquela linguagem artística, mas a experiência viva e indeterminada do homem. Lidar diretamente com esses elementos fora dos quadros institucionais da arte, é formulá-los pela primeira vez. E aqui se observa outra diferença fundamental entre um quadro e um não-objeto: aquele nasce de um esforço do artista para, gradativamente, romper o mundo já conceitual da linguagem artística - vem-se de fora para dentro, da significação usual para uma nova significação; o não-objeto irrompe de dentro para fora, da não-significação para a significação" (28).

Comentar o projeto neoconcreto, tentando relacioná-lo aos embates e manipulações do mercado de arte, é sofismar inutilmente, numa época em que esse fator do poder econômico era débil, ou nenhum. Não havia o confronto e o poder de mercado-ria recuperando esses produtos nascidos imediatamente, ao calor do debate e do embate, com as correntes demasiadamente conservadoras que impunham, elas sim, seu controle cultural a qualquer tipo de novidade que ferisse cânones acadêmicos, filhos diretos da missão francesa - os pintores herdeiros dos ateliês parisienses - ou de uma modernosa composição de ecléticas "estéticas" de inspiração romântica e literária. Ao pintor, não cabia usar a inteligência, mas sim a mão hábil e sedutora.

Esse, era o telão de fundo, onde se desenrolava o fato neoconcreto e que transformaria o panorama das artes, para sempre. Não como mais um modelo a ser copiado, da metrópole,

mas sim como resultado de uma consciência que poderia ter até vinculações com o momento político-social, mas que tinha raízes muito mais profundas e independentes.

Outros acontecimentos se sucediam paralelos e de grande importância. Não seriam sem sentido, por exemplo, as romarias dominicais realizadas por um pequeno grupo ao Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, onde um jovem monitor-pintor, colocava na mão de um paciente esquizofrênico, um pincel carregado de tinta. E mão sobre mão, iniciava os primeiros gestos de riscar uma tela em branco — a primeira tela. Eram eles: o pintor Almir Mavignier e Emydgio o futuro-criador-poderoso.

Mário Pedrosa era o guia do grupo e o acompanhavam : Ivan Serpa, Abrahão Palatinik, Décio Vitório, Geraldo de Barros. Lá, naquele antro anônimo, fermentavam e surgiam aos olhos extasiados do grupo, universos novos de Rafael ou Leafer (como gostava de assinar), Carlos, Fernando Diniz, o próprio Emydgio e outros. Nada escapava aos olhos atentos desse grupo de pintores e poetas que lá iam em busca do maravilhoso — as imagens do inconsciente: fortes, vigorosas e gordas, como as paisagens de Emydgio que pintava naquele espaço afetivo em que conviviam, doentes, monitores e a figura firme da Dra. Nise Silveira. Aos artistas, era dado ver, na fonte, o surgimento da cor radiosa de Carlos, a linha infinita que recobria todo o papel em labirintos de onde emergiam sutis relações de espaço de um Rafael, ou as fantásticas geometrias de Fernando Diniz ou ainda de Carlos, ou então, a doce Adelina, laboriosamente manipulando as cores, que eram também os controladores internos de suas fúrias antigas. Ali estudava-se e homenageava-se Jung e sua teoria dos



símbolos e tão próxima dos problemas da arte. Era o ano de 1948.

Logo a seguir, ou no mesmo curso, Mário Pedrosa apresenta, como candidato à Cadeira de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura uma tese, na época a primeira e uma das primeiras no mundo: "Da Natureza Afetiva da Obra de Arte" e que se referia a uma tentativa de utilização sistemática dos ensinamentos da Teoria da Gestalt para resolver problemas estéticos-teóricos ou metodológicos. Desse campo fértil se alimentariam os jovens pintores, na época. Esses, eram os conceitos novos, que desencadeavam indagações no meio de uma atmosfera pobre de informações, de comodismo cultural e hábitos acadêmicos. Essas considerações em torno do problema da arte iniciavam mudanças profundas nos conceitos de espaço, nos critérios e funções da arte, na essência mesma de seu ser.

Desse grupo partiriam logo para uma prática exemplar artistas como Ivan Serpa, com uma pintura de estruturas geométricas, Abrahão Palatnik que constrói a primeira máquina cinética ou Almir Mavignier que parte, rumo a Ulm, na Alemanha. Em São Paulo, também grupos de artistas e poetas já elaboravam seus novos critérios de abordagem do "fazer" artístico. O intercâmbio é contínuo entre os dois pólos e a figura de Mário Pedrosa é o vetor.

Perceber esse tropismo a uma forma geométrica na pintura dos membros desses grupos, não é fruto de reprodução de comportamento colhidos aqui e ali, por mera vontade de originalidades, mas sim a necessidade de reformular o vocabulário e



sua ordem de ideação: retaliar os maneirismos desgastados, escleróticos que não têm mais nada a dizer, e propor nova identidade aos postulados da arte, dar-lhe significados condizentes com sua função primeira, a de ser visionária.

Esse tropismo, era uma necessidade de ordem no caos local, um afastamento rigoroso das facilidades que representava uma arte que somente tinha como interesse a habilidade maior ou menor de seu autor.

Invocado o primado das estruturas primeiras, o que está por debaixo das aparências, a ordem figural das formas que se encontram na natureza e não os elementos anedóticos ou literários, mas suas relações formais e suas reduções às formas fortes da geometria: os elementos formadores de todas as coisas, o grupo seguia seu caminho.

É em Merleau Ponty que vamos colher a idéia exemplar desse fenômeno nas artes: "Em todo o caso a sua visão só aprende vendo, só aprende por si mesma. O olho vê o mundo e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele mesmo" (29). Continua Merleau Ponty, mais adiante: "A linguagem da pintura esta não foi "instituída pela natureza": terá que ser feita e refeita" (30).

É em Mário Pedrosa que vamos continuar encontrando elementos de valoração de um "fazer" brasileiro:

"Quanto ao neoconcretismo em que se resolveu tempos depois, o movimento concretista no Rio, foi sobretudo um produto cultural carioca, embora tenha atraído alguns artistas paulistas como Bartsotti, Willys de Castro, o Poeta Theon Spanudis e outros. Repelindo as formas seriadas do concre-

tismo e reabsorvendo o velho apelo expressional, banido da arte concreta, o neoconcretismo buscava uma obra total: um todo global cujas partes fossem indistinguíveis, sem funções separadas ou extrínsecas à obra como molduras em quadro; como pedestais ou lados privilegiados, ou fundo ou suportes em esculturas; margens em papel passivamente utilizado apenas para nele inscrever-se o desenho ou o poema, mas ao contrário integralmente valorizado, de modo que todo o espaço de papel fosse conjugado ao tempo resultando daí inevitável escalonamento gráfico para um epílogo expressivo, fatal como um escoamento e, pudesse o próprio momento poético, imaterial da palavra isolada integrado no todo evoluir-se, concretizado enfim, sem nada, nada que não concorresse intrinsecamente para o significado plástico emocional. (Foi a esse ser-arte-poesia total que o poeta Ferreira tentou definir, com profunda intuição poética, como o "não-objeto")" (31).

Três fatores contribuíram de maneira decisiva para colocar, na época, o Brasil no circuito internacional da arte: o surgimento da arquitetura brasileira, da qual Mário Pedroso já expôs seu pensamento, o início das Bienais em São Paulo e a construção dos museus de Arte Moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Participaram, como artistas concretos em São Paulo e no Rio de Janeiro, os seguintes artistas; alguns individualmente como Ubi Bava e Dionísio del Santo.

GRUPO FRENTE: Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, César Oiticica, Vincent Ibberson, João José da Costa, Aluisio Carvão, Rubem Ludolf, Décio Vieira, Eric Baruch, Regina Schmidt, Franz Weissmann.

GRUPO RUPTURA: Waldemar Cordeiro, Anatol Waldislaw, Luis Saci  
(São Paulo) lotto, Hermelindo Fiaminghi, Lothar Charoux,  
Geraldo de Barros, Leopolfo Haar, Antonio Ma-  
luf, Judith Lauand Kazmer Fejer, Maurício N.  
Lima.

MOVIMENTO CONCRETO: Geraldo de Barros, Aluisio Carvão, Lygia  
(Rio-São Paulo) Clark, Lygia Pape, Fiaminghi, João J. da Cos-  
1956 ta, J. Lauand, Maurício N. Lima, Rubem Ludolf,  
Waldemar Cordeiro, Sacilotto, Décio Vieira, H.  
Oiticica, Volfi, A. Wollner, F. Weissmann Fe-  
jer, Amilcar de Castro, Ivan Serpa, Palatnik ,  
(pintores e escultores), Décio Pignatari, Ha-  
roldo de Campos, Augusto de Campos, Ferreira  
Gullar, Reynaldo Jardim, Ronaldo Azevedo, Wla-  
demir Dias Perio, José Lino Guinewald (poetas).

INDEPENDENTES CONCRETOS: Ubi Bava, Dionísio del Santo.

MOVIMENTO NEOCONCRETO: Hélio Oiticica, Lygia Clark, Franz  
Rio - 1957 Weissmann, Amilcar de Castro, Lygia Pa  
(Dissidentes do Movi- pe, Theon Spanudis, Cláudio Mello e  
mento Concreto) Souza, Willys de Castro, Hércules Bar-  
sotti, F. Gullar, Reynaldo Jardim, F.  
F. de Almeida, Waldir Surtan, Osmar  
Dillon, R. Pontual.

## MANIFESTO

Manifesto Neoconcreto

Ferreira Gullar

A expressão neoconcreto indica uma tomada de posição em face da arte não-figurativa "geométrica" (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, grvura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas "compreende" satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências.

Nascida com o cubismo, de uma reação à dissolvência impressionista da linguagem pictórica, era natural que a arte dita geométrica se colocasse numa posição diametralmente oposta às facilidades técnicas e alusivas da pintura corrente. As novas conquistas da física e da mecânica, abrindo uma perspectiva ampla para o pensamento objetivo, incentivariam, nos continuadores dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura. Uma noção mecanicista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores, gerando, por sua vez, reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado como o realismo mágico ou irracionalista como Dada e o surrealismo. Não resta dúvida, entretanto, que, por trás de suas teorias que consagram a



objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os verdadeiros artistas — como é o caso, por exemplo, de Mondrian ou Pevsner — construíam sua obra e, no corpo-a-corpo com a expressão, superaram, muitas vezes, os limites impostos pela teoria. Mas a obra desses artistas tem sido até hoje interpretada na base dos princípios teóricos, que essa obra mesma negou. Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria. Se pretendermos entender a pintura de Mondrian pelas suas teorias, seremos obrigados a escolher entre as duas. Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível — e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido — ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas. De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu.

O mesmo se pode dizer de Vantongerloo ou de Pevsner. Não importa que equações matemáticas estejam na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só à experiência direta da percepção a obra entrega a "significação" de seus ritmos e de suas cores. Se Pevsner partiu ou não de figuras da geometria descritiva é uma questão sem interesse em fa-



ce do novo espaço que as suas esculturas fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelam. Terá interesse cultural específico determinar as aproximações entre os objetos artísticos e os instrumentos científicos, entre a intuição do artista e o pensamento objetivo do físico e do engenheiro. Mas, do ponto de vista estético, a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores; pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela.

Malevitch, por ter reconhecido o primado da "pura sensibilidade na arte", salvou as suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanicismo dando à sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade. Mas Malevitch pagou caro a coragem de se opor, simultaneamente, ao figurativismo e à abstração mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um ingênuo que não compreendia bem o verdadeiro sentido da nova plástica... Na verdade, Malevitch já exprimia, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira irreprimível.

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões "verbais" criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferí-

veis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura — que na linguagem das artes ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva — são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) — e que ruem em todos os campos a começar pela biologia moderna, que supera o mecanicismo pavloviano — os concretos-racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

Não concebemos a obra de arte nem como "máquina" nem como "objeto", mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Langer e W. Wleidlê nos organismos vivos. Essa comparação, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético.

É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo — mas o transcende ao fundar nele uma significação nova que as noções objetivas de tempo, espaço, for

ma, estrutura, cor, etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua "realidade". A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo.

Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções a priori, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.

É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma, cor, estão de tal modo integradas — pelo fato mesmo de que não pré-existiam, como noções, à obra — que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis. A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário "geométrico" que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como o provam muitas das obras de Mondrian,

Malevitch, Pevsner, Gabo, Sofia Taueber-Arp, etc. Se mesmo esses artistas às vezes confundiam o conceito de forma-mecânica com o de forma-expressiva, urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação. A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo — como espacialização da obra. Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira — plena — do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência. A arte neoconcreta funda um novo espaço expressivo.

Essa posição é igualmente válida para a poesia neoconcreta que denuncia, na poesia concreta, o mesmo objetivismo mecanicista da pintura. Os poetas concretos racionalistas também puseram como ideal de sua arte a imitação da máquina. Também para eles o espaço e o tempo não são mais que relações exteriores entre palavras-objeto. Ora, se assim é, a página se reduz a um espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço. Como na pintura, o visual aqui se reduz ao ótico e o poema não ultrapassa a dimensão gráfica. A poesia neoconcreta rejeita tais noções espúrias e, fiel à natureza mesma da linguagem, afirma o poema como um ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do



tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem se abre em duração. Conseqüentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de "verbo", isto é, de modo humano de apresentação do real. Na poesia neoconcreta a linguagem não escorre, dura.

Por sua vez, a prosa neoconcreta, abrindo um novo campo para as experiências expressivas, recupera a linguagem como fluxo, superando suas contingências sintáticas e dando um sentido novo, mais amplo, a certas soluções tidas até aqui equivocadamente como poesia. É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento prático (moral, política, indústria, etc.).

Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um "grupo". Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.

Assinaram este Manifesto: Lygia Clark, Lygia Pape, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Theon Spanudis, Aloisio Carvão, Hélio Oiticica, Willys de Castro, Carlos F.F. de Almeida e Cláudio Mello e Souza.



P A R T E I I

A IDÉIA NOVA

## CAPÍTULO 1

## A FALA DOS MUDOS

Nós, os deserdados do mundo sô temos em comum com nos sos irmãos de destino - a miséria - como diz muito bem Mário Pedrosa.

Mas vai ser a miséria (o denominador comum desses povos), o elemento desencadeador do processo criativo. O que dizer das favelas, das invenções, que nem o mais inventivo arquiteto já se propôs? De que artimanhas se rodeia o espaço destinado às entradas e saídas rápidas de uma coisa denominada casa (ou mais precisamente por exemplo, como na favela da Maré-Rio - palacete): em que a sobrevivência e a fuga apressadas se fazem no rigor de um traçado de entradas e becos simulados por entre tábuas e quebradas, ao assedio da polícia ou mesmo inimigos locais? Não, nada mais inventivo, gerado por essa miséria, que os "quartos-tudo" ou melhor, cubos de espaço, que possuem funções de reversibilidade que escorre pelo dia afora: leito à noite, sala de dia, passagem ou cozinha, sala de TV, ou ainda, quarto de doente, ou depósito, ou vendinha-de-quebra-galhos. Nenhum espaço é mais imaginosamente rico que esse aglomerado e conglomerado de tábuas, folhas de zinco, pedaços de duratex, escadas velhas, uma luz vermelha brilhando em seu interior. Essas construções desafiam às mais ousadas estruturas da engenharia. Equilibradas em um precipício, refazendo o perfil do morro, enclausuradas umas dentro de outras, como seres hermafroditas, cubos dentro de cubos.

Essa arquitetura espontânea, pode ser registrada em qualquer sítio onde se faz presente a miséria - mola propulsora da vontade de viver e que determina o esforço de todo homem por uma integração, a melhor possível, com o espaço que lhe coube ser destinado - o espaço natural, sem tecnologia nenhuma, o espaço bruto, pobre, despreparado.

Resultado de migrações, o homem da miséria, o homem da favela: das planícies ou das encostas, realiza de forma espontânea, inconsciente, relações de espaço de caráter poético (porque do homem), e trazem de seus rincões de origem, sabedoria para vencer o espaço vazio, do morro, ou do alagado. A ele cabe, de mão vazia erguer o espaço, relacioná-lo aos demais, organizar a circulação e iluminação, o alto e o baixo o dentro e o fora.

Como imensa fita de Mosbius a casa desdobra-se entre casas, retorce-se contra os elementos naturais: água, fogo, terra e ar. Como os antigos gregos, os presocráticos, eles também procuram a sua physis - o seu elemento primeiro: a vontade de viver. Impregnados de miséria, força e mola propulsora, o horror e o sofrimento, conduz esse homem aos divinos projetos de criação.

Não há nada que o faça mais integrado que a sua memória das terras abandonadas, de sua sabedoria agora a ser empregada em moldes novos, em terra vazia de nenhuma forma, de nenhum afeto: tudo por fazer seu espaço exterior e seu espaço interior. E ele constrói, sempre, a partir de um nada, um gesto, um risco no espaço, e eis sua morada, e eis seu sentido afetivo, armados. De onde vem essa força que os prepara

e os arma contra um destino cruel e desafiador?

Ao encontrarem-se, em todas as partes, em qualquer parte, esses filhos da miséria, organizam-se rapidamente em torno das carências mais elementares, como tribos bárbaras, e com uma acuidade estarrecedora, armam-se de um social provisório, e põe-se a criar objetos: como uma faina bíblica de vida, com um elemento atávico, eles se organizam no novo espaço como se fosse esse espaço conhecido de toda a vida. Formam-se gestalts, signos identificadores, as manchas nos morros das cidades, como enormes fungos, cobrem e recobrem as topologias - e ele cria: sempre e sempre um objeto "que participa".

Função e "beleza" não existem como categorias a serem desmembradas ou mesmo examinadas: nada neles faz parte de universos diversificados. Todas as coisas são criadas visando o atendimento de um desejo expresso por uma necessidade premente e ao mesmo tempo dá-lhe uma configuração própria segundo sua "estética".

O trabalho do homem, do precário, das periferias urbanas, nunca é alienante em si, pois tem uma função precípua - ele se alimenta e se constrói a partir do próprio movimento de seu corpo. São conhecidas as canções de trabalho - com seu ritmo organizam o deslocamento cadenciado do corpo no trabalho do campo etc.

Subir o morro de uma favela é revelar ao mesmo tempo a trilha que leva seu morador a seu barraco e é também repetir o caminho que o leva a própria dinâmica do seu fazer-se-morador-daquela-local. A sua casa tem uma exterioridade de objeto

construído mas é também a subjetividade que o levou a organizar em torno e com o seu corpo a proteção denominada casa.

É ainda no testemunho de Mário Pedrosa que vamos localizar alguns elementos estéticos do chamado homem primitivo e que não podem ser ignorados:

"Hoje, as artes das culturas primitivas, mesmo modestíssimas, como a dos modestíssimos caduceus, exercem fascínio sobre a sensibilidade moderna pelo que significavam, pela ação que exerciam, pelo comportamento coletivo que impunham à sociedade de onde brotavam..." (32)

"... Mas o que o artista de hoje procura é uma equivalência entre a sua atitude, seu trabalho, e a atitude e o trabalho do artista negro ou do artista caduceu, nos seus respectivos contextos sociais.

Na realidade o que torna os artistas de hoje - refiro-me aos mais exigentes, aos mais profundos - nostálgicos, no seu isolamento cultural e espiritual, é a ausência de ressonâncias culturais coletivas acima do apelo estético de sua obra. Esta não consegue vencer o isolamento, alcançar o coletivo e o mítico, através do campo solitário do gosto individual, cujo pólo contrário, mas ainda assim pertencente ao mesmo sistema, é o gosto da moda. Também caprichoso, também de momento, subordinado que é à função desregradora da publicidade, ou à sua congênita disfunção cultural" (33).

Creusa Capalbo também diz, pela fenomenologia que: "pela análise intencional nós somos colocados diante das relações entre os conteúdos. Um conteúdo particular de uma experiência vivida por alguém, remete-nos a outros conteúdos e, de relação, nós somos colocados diante da totalidade da experiência" (34).



Ao contrário de negar-lhes uma dramaticidade, melhor seria inferir neste gesto a repetição, em escala mínima, do gesto primeiro do homem-do-coletivo: a tentativa de impregnar esse objeto de significações que se perderam ou estão afastadas dele por um uso conspícuo. Além de que, não é mais o mesmo homem que produz e usa também esse objeto. A alienação do trabalho, a produção em série dos complexos industriais, da era da tecnologia e da cultura de massa, mantém o homem ignorante dos meios de produção, dos usos de seu corpo dentro desses contextos, e do que fazer com esses objetos e o seu próprio corpo. A sociedade de massa enclausura esse homem em modelos do viver, dá-lhes normas e gostos, que ele irá consumir acomodado, sem grandes perguntas ou grandes dúvidas. E ele mergulha num deserto, sua informação é mecânica, como mecânico é o uso que faz de seu próprio corpo.

Não há mais significação no seu existir. E é aí que a arte surge como a desencadeadora de um processo inverso, de encontro da individualidade - não mais pelos velhos caminhos da obra de arte única - fetiche cultural burguês, se quiserem, mas pela velha e mais antiga postura do homem dito primitivo por uma integração, em um coletivo, onde ele faz parte consciente, necessária e ritualística. Os objetos criados por esse coletivo tem uma função igual para todos. Todos o conhecem, sabem fazer uso dele e o identificam facilmente, em seu contexto cultural. A arte atua aí, como um aglutinador social, um organizador das relações sociais e seus códigos, respeitada por todos. Arte e vida caminham lado a lado ou ainda, pela mesma via. Não há como isolá-los, em dois pólos distintos.

É desse resíduo de uma coletividade coesa e unida pela "arte", pelo ato criador que vamos localizar (por exemplo no homem da favela, sem identidade), no emigrado de outras paragens o código de identidade coeso e claro. No vale do Jequitinhonha em Minas Gerais, reduto de pobreza incrível, o homem do povo, fabrica ele mesmo seus objetos de uso. E os faz primorosos, de uma qualidade técnica e artística dignos de um Picasso por exemplo. Por que faz essa comunidade esse trabalho tão precioso, cercados que estão de uma miséria sem nome? Por esse processo atávico, de um resíduo de coletivo, resíduo de uma tribo, resíduo de uma linguagem, guardada no fundo da memória - sua identidade como ser no mundo.

Levy Strauss ao analisar a produção de objetos de uma tribo africana localizou uma postura semelhante que explica esse aparato artístico e plástico, nos vasos de cerâmica do Vale do Jequitinhonha. Todos os objetos criados pelos membros dessa tribo africana não tinham existência, não eram objetos independentes nem preexistiam a decoração feita neles. Eles s<sup>o</sup> adquiriam existência definitiva quando o decorativo e a função utilitária se integravam.

A Índia Juruna pinta sempre, e sempre com o mesmo cuidado o vaso de barro que ao ir ao fogo, pela primeira vez, destruirá o desenho pintado. E ela sempre repete o mesmo gesto.

Não basta a ilustração pura e simples dos métodos do popular - seria a contrafação e o folclorismo. Há necessidade de um aprofundamento maior. Antropofagicamente, deglutirmos o bispo Sardinha - perenemente.

Não poderíamos apresentar a fórmula do que virá por aí: seria racionalizar um processo que se alimenta fundamentalmente do intuitivo, do fenomenológico.

Que dizer, por exemplo, dos objetos recriados pela economia do precário do nordeste? Há alguns anos, em Areia, na Paraíba, interessados que estávamos em manifestações do povo, começamos uma pesquisa de objetos reciclados; iniciamos pelas latas de lixo feitas pelo aproveitamento dos pneus velhos de carros. Verificamos que sua presença na calçada era quase simbólica. Pouco ou nada havia dentro delas. Jornal, é matéria de altíssimo consumo: de leitura, recortado, pano de enfeite, e em última instância, embrulha um lixo qualquer. Latas de conserva transformam-se em utensílios de cozinha, lâmpadas queimadas, em fifôs, etc. A percepção do homem, prevê a estrutura geométrica implícita naquele material pelo uso e dá-lhe nova forma, refaz e cria novos significados para ele.

É essa a fala dos mudos, do homem humilde, dos deserdados do mundo, dos inventores anônimos, que em primeira instância determinam um tipo de comportamento e postura sempre vitais e refinados, ao enfrentar a dura realidade em que estão inseridos, não por escolha, mas por destino.

E esse homem resolve suas dificuldades não de uma forma pobre (como seu poder econômico), mas com um intenso mundo interior, de formidável força criativa. E por que cria ele, ao menor gesto de sua mão?

Encontramos em Mário Pedrosa o seguinte:

"Os estudos antropológicos modernos tiveram relevante papel na desmistificação do homem branco (o explorador, o padre, o imperialista, nessa ordem precisamente) que ao penetrar na África, Ásia, Polinésia, Austrália, América do Norte e América do Sul, descobriu a inferioridade mental e moral do "selvagem", invariavelmente negro ou amarelo, morador dessas paragens. (Curioso ainda hoje, essas regiões constituem, em sua grande maioria, o nosso atualíssimo "terceiro mundo", o mundo subdesenvolvido, na semântica moderna). Primeiramente, o próprio inventor da teoria da "mentalidade pré-lógica" característica dos povos ditos primitivos, Levy Bruhl, ao fim da carreira, nobremente, em face de novas investigações, reconheceu a falácia de sua descoberta" (35).

O que dizer ainda das manifestações da cor na habitação do homem anônimo, que com ela anima o espaço, organiza o olhar para revelações cromáticas que incendeiam a paisagem pelos vermelhos - força de luz, nos amarelos ou pedaço de cor azul, emblemáticos - como signo-visual?

Só nas áreas da geografia suburbana ou rural é que encontramos essa liberdade existencial - essa liberdade em expressar-se no espaço do coletivo - virado para fora - aberto ao mundo como uma fruta que rompeu a casca. O dentro e o fora são iguais.

O morador que vive o espaço interno é o mesmo que se expressa com rigor e brutalidade para fora, gesto franco de vestir-se de cor. Essa concretude de verdes, amarelos, rosas e vermelhos, formam um bloco sólido, geometrizador onde se recolhe o homem-inventor. Esse homem fala aos berros da sua vontade de cor. Ele imprime ao olho, sua marca e sua presença. Seu corpo guarda e é guardado pela cor.

E é por esses elementos de estruturas e de cor que vamos localizar os sintomas de uma linguagem típica. Creusa Ca-



palbo ao analisar a fenomenologia de Merleau Ponty nos remete ao seguinte significado:

"Assim o nascimento da linguagem é feito nesta "gesticulação emocional" que permite ao homem fazer da realidade dada um mundo segundo ele mesmo, um mundo expresso, que se faz expressão, que adquire forma" (36).

E Creusa Capalbo continua sua análise fenomenológica apontando o corpo como o mediador para o surgimento do significado.

"Desde o momento que se admite que o homem é um ser necessariamente revelador de sentido como também o ser absolutamente engajado e em primeiro lugar no corpo, é necessário concluir que todo comportamento significativo do sujeito não se reduz a um pensamento visando uma coisa pensada. O sujeito antes de ser um ser de conhecimento, é uma potência geral de viver e sentir, isto é, uma maneira de participar, pelo corpo e no corpo, do conjunto da realidade em vista de a significar" (37).

## CAPÍTULO 2

## NÓS, OS BUGRES

A localização dos sítios culturais de onde deveremos emergir como produtores de arte, nós os bugres, os deserdados do terceiro mundo, ou seja, os bárbaros, selvagens, nos remeterá fatalmente, em filosofia a uma pergunta básica e formal: há de se achar um Ser para isso, há de se determinar uma ontologia para este novo ser.

No prefácio de Signes, Merleau-Ponty "atribui à filosofia a tarefa de procurar contato com o ser bruto, e se sublinha seu caráter de interrogação" (38). E é ainda Bonomi, que ao comentar Merleau-Ponty assinala: "O próprio esforço de renovação lingüística, verificável em *Le Visible et L'Invisible* é significativo do tipo investigação que Merleau-Ponty tentava desenvolver: termos "bruto", "selvagem", "vertical", com os quais mais frequentemente designa o Ser denotam justamente a exigência de reportar-se a uma dimensão pré-reflexiva de latência" (39).

Continuando a analisar os textos de Merleau-Ponty, Bonomi adianta: "... precisamente porque a filosofia parte "da quilo que é", não pode deixar de voltar a encontrar sua própria origem na fórmula "há ser, há mundo, há algo". "(40).

E é por este caminho que Merleau-Ponty procura a antinomia entre a subjetividade e a objetividade. "Trata-se de trazer à luz aquelas experiências "brutas, ainda não elaboradas", que nos oferecem contemporaneamente, mesclados, ora o

"sujeito", ora o "objeto", ora a existência, ora a essência" (41).

Merleau-Ponty propõe como originário e insuprimível o fenômeno da inerência do sujeito a um corpo situado, do qual o sujeito transcendental não pode prescindir, assim como a essência não é pura possibilidade a priori, mas determina um campo de existência.

Como é possível abordar e estudar qualquer subjetividade ou qualquer outra cultura sem reduzi-la às nossas ordenadas?

E também como posso levá-la a sério se ao defender suas peculiaridades eu a transformo em algo insignificante para mim, já que estaria destruindo aquilo que a tornaria se melhante a mim?

A fenomenologia propõe que eu preserve a especificidade do outro, isto é, não reduzi-lo a algo desvirtuado de minha experiência e também procura o quanto há de comum entre elas, culturas distintas e heterogêneas em suas especificidades.

Há importância, para nós ao considerar uma experiência diferente da nossa, pois coloca em causa a nossa própria experiência; podemos dizer então que há reciprocidade entre o observador e o observado.

"(...) Com efeito a tarefa da redução fenomenológica é afastar a investigação da suposta consciência imediata, que "possui" o objeto em sua faticidade, para as modalidades genético-constitutivas do objeto (ou de qualquer outro correlato intencional, por exemplo o mundo circundante)" (42).

A partir de certas fundamentações de ordem filosófico-fenomenológicas, que dão a garantia de menor erro, poderemos iniciar a investigação de nosso referendo cultural, estabelecer as bases do que propõe generosamente Mário Pedrosa, em seu ensaio "Discurso aos tupiniquins ou Nambás".

E mais uma vez nos socorremos em Merleau-Ponty, via Bonomi:

"Como é possível uma abordagem de uma outra subjetividade ou de uma outra cultura, sem reduzi-la preliminarmente às nossas coordenadas? Mas aqui o problema se complica, porque aparece também o avesso da indagação que acabamos de formular. Com efeito sou espontaneamente levado a me perguntar: o fato de preservar em sua peculiaridade a experiência para a qual me volto, não a transforma em algo insignificante para mim, já que corro o risco de privá-lo daquilo que a torna comum à minha experiência? A orientação das investigações (psicopatológicas, antropológicas) a que se fez referência esboça-se na resposta a estas duas perguntas simétricas e por outro lado é esta orientação que dá conta do interesse manifestado em seu confronto com a fenomenologia genética. Com efeito, assistimos a um duplo movimento: de um lado trata-se de reconhecer a experiência do outro (seja ele a criança, o indígena, ou o doente) em sua especificidade, isto é de não deduzi-la como manifestação simplesmente embrionária, degrada ou falhada da nossa; de outro, trata-se de explicitar o quanto há de comum entre elas, já que é só desta perspectiva que a interrogação tem sentido para mim, enquanto sujeito situado num universo cultural constituído. É imediatamente claro que o primeiro movimento deve necessariamente configurar-se como crítica de um aspecto da ideologia, na medida em que põe em questão a própria ideia de normalidade, como algo pré-constituído. É aqui que este primeiro movimento revela seu caráter complementar e sua inseparabilidade do segundo. Com efeito, a consideração de uma experiência diferente da nossa é significante para nós apenas na medida em que nos implica, em que coloca em causa nossa própria experiência: há então reciprocidade entre o observador e o observado" (43).



A nossa proposta de devolver a nós mesmos, uma identidade, que tivemos clara em alguns momentos de nossa história cultural, torna-se agora, premente e definitivamente necessária.

Ao constataremos, todos, uma crise na arte, nas ditas vanguardas internacionais, não será, voltando para linguagens nostálgicas e formulações de espaços já decantados e refundi-dos ao longo dessa crise, que vamos tentar nos colocar na crista de um movimento que corre de um lado para outro, meio cego e surdo.

Constatada a crise, não nos resta senão abandonar o lugar onde nunca estivemos realmente. Jamais, com poucas ex-ceções, tivemos alguma presença nos quadros internacionais, jamais fomos reconhecidos como possíveis produtores, de grande interesse. Ao mercado de arte, não convinha esse "sub-produto" (porque vindo das áreas fora de seu controle).

Não iniciamos nenhum diálogo, entre nós mesmos, no entanto. A bienal Latino-Americana, foi uma tentativa, até cer-to ponto frustrada, pois apoiava-se nos mesmos critérios desvalorizados culturalmente.

Convivemos diariamente com o elemento comum a todos os povos latino-americanos: a miséria. Não há como ficar indiferentes a isso. Emergir do caos miserável é nossa tarefa. Mas é, exatamente negando a postura que levou a arte a um impasse irremediável que conseguiremos realizar isso.

Podemos então usar, ou ter, os mesmos procedimentos , que os nossos ricos vizinhos, imersos em penúria cultural? A

nossa penúria é material. A deles, é mais profunda e irreversível porque cultural.

Ao que nos consta, nosso espírito ainda poderá permanecer livre, se o quisermos. Nós é que escolheremos o destino.

Nossa proposta resume-se em dirigir o olhar à frente: partindo de algumas referências de que já temos certeza como obras geradas a partir do Manifesto Antropófago e Oswald de Andrade, os projetos construtivos referendados pela história.

O movimento neoconcreto iniciou uma reformulação, independente, uma produção rica, original e ainda quase desconhecida, em suas particularidades, mas que permite a grosso modo, estabelecer alguns parâmetros que encaminham o proceder artístico.

Como por exemplo, a quebra das categorias em arte: aboliram-se os esquemas fechados em que se movia cada técnica e seu material correspondente; acabaram-se os princípios de pintura, gravura, escultura como coisas em si.

A partir desse pressuposto, o artista podia inventar algo novo, algo nunca visto antes, ou sentido o ouvido, ou mesmo cheirado, ou lido, ou manuseado.

Merleau-Ponty coloca algumas considerações a respeito:

"Não sendo nem os meios de expressão nem os gestos comparáveis, é isto a prova de que há um sistema de equivalências, um Logos das linhas, das luzes, das cores, dos relevos, das massas, uma apresentação do Ser universal. O esforço da pintura moderna tem consistido menos em escolher entre a linha e a cor, ou mesmo entre a figuração

das coisas e a criação de sinais do que em multiplicar os sistemas de equivalências, em quebrar a sua aderência ao envoltório das coisas" (44).

Ao apresentarmos o movimento neoconcreto na arte brasileira como digno fundador de um processo de revelação na arte foi seu caráter de grupo (que lhes dá uma presença digna de atenção) um corpo coletivo que atuou num espaço e num tempo próprios, numa demonstração de vitalidade e invenção. Estabeleceram postulados que enriqueceram o processo da arte e determinaram a partir de sua presença uma atuação nova aos agentes culturais - "o exercício experimental da liberdade" de que fala Mário Pedrosa, sempre.

Hélio Oiticica, participante que foi desse movimento, em seus últimos textos, avançara mais ainda em sua proposição de artista-inventor, com a idéia de uma quebra de divisões das chamadas artes:

" O q faço é Música  
Hélio Oiticica

NIETZSCHE: Vontade de Domínio  
(Wil do Power - Vintage Giant Editon - pag. 431)

314 (primavera-outono 1887;  
revisado prim.-out.1888)

=Artistas não são homens de grande paixão, não importa o que queiram dizer a nós e a si mesmos. E isto por duas razões: não têm sentimento algum de vergonha diante de si mesmos (auto observam-se enquanto vivem; espionam-se, são excessivamente inquisitos) e tão pouco diante da grande paixão (exploram-na enquanto artistas).

Por outro lado, também, o seu vampiro, o seu talento, não admite para eles como regra este desperdício de energia chamado paixão.

- Se alguém tem talento é também vítima dele: vive vampirizado pelo próprio talento. =

para NIETZSCHE a descoberta da arte (ou do q seja ela) é a descoberta de algo mais forte q o pessimismo, de algo "mais divino" q a verdade:

mas arte não como forma de "atividade cultural": não arte pela arte — Vontade de Domínio mesma edição pag. 450 no item 852: = (- "O Amor pela Beleza" pode ser algo outro que a capacidade de ver o belo, de criar o belo; pode ser a expressão da própria incapacidade de fazê-lo)= :

porisso com a descoberta do corpo q me veio como consequência da desintegração das velhas formas de manifestação artística (como consequência recente do programa-grito de MALEVITCH na primeira metade do século: Q O REPÚDIO AO VELHO MUNDO DA ARTE FIQUE INSCRITO NAS PALMAS DE SUAS MÃOS) cheguei à conclusão de q não só as categorias formais de criação plástica perderam suas fronteiras e limitações (pintura escultura etc.) como as divisões das chamadas artes também:

descobri q o q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é "uma das artes" mas a síntese da consequência da descoberta do corpo: porisso o ROCK p.ex. se tornou o mais importante para a minha posta em cheque dos problemas chave da criação (o SAMBA em q me iniciei veio junto com essa descoberta do corpo no início dos anos 60: PARANGOLÊ e DANÇA nasceram juntos e é impossível separar um do outro): o ROCK é a síntese planetário-fenomenal dessa descoberta do corpo q se sintetiza no novo conceito de MÚSICA como totalidade-mundo criativa em emergência hoje: JIMI HENDRIX DYLAN e os STONES são mais importantes para a compreensão plástica da criação do q qualquer pintor depois de POLLOCK!: a menos que queiram os artistas ditos plásticos continuar remoendo as velhas soluções pré-descobertas do corpo ao infinito: e não é o que está acontecendo de certa forma?: não seria a essa síntese MÚSICA-totalidade plástica a q teriam conduzido experiências tão diversas e radicalmente ricas na arte da primeira metade do século quanto as de MALEVITCH KLEE MONDRIAN BRANCUSI?: e porque é q a experiência de HENDRIX é tão próxima e faz pensar tanto em ARTAUD?:

mas isto fica para outro texto maior noutra parada já q o assunto é bem complexo e aponta para o q NIETZSCHE concebeu como sendo o artista trágico (q ao contrário do q se pensa não é a "remontagem do artista apolíneo-dionisíaco grego" mas algo q não existia antes em plenitude e só agora começa emergir na sua inteireza e totalidade)

!:  
é MÚSICA



porque com a posta em cheque da obra e da razão dela foi a MÚSICA o condutor espinha-dorsal ao cerne do problema (porque a multiplicação de obras?: em vez de multiplicar obras a concepção de q ela é única): não há a tão falada evolução de uma obra para outra: cada uma é um monumento único totalmente independente da outra (o q terá vindo "antes" ou "depois"?: na verdade há uma tal simultaneidade de raízes e veios q se erguem q não é possível saber o q veio antes ou depois: raízes criadas no ar a partir da INVENÇÃO do criador-artista e nunca as malfadadas tão faladas "raízes" e q estas sim seriam o empecilho à INVENÇÃO CRIATIVA): ao artista INVENTOR não cabe somar obras: não existe "estilo" com DUCHAMP tudo isto já havia chegado ao limite: e com ARTAUD?: e porque buscam os artistas a unidade?: coerência? unidade? em suma querer restabelecer o velho "estilo"!: quem não colocar em cheque o problema da obra ficará marcando passo fazendo "obras" mecanicamente: não é o q está acontecendo? (e ainda pegam DUCHAMP para modelo!)" (45)

Talvez o maior dos artista-inventores brasileiros tenha sido Hêlio Oiticica, recentemente falecido, de forma trágica. Oiticica de rara inteligência, de cultura profunda, bebida e embebida principalmente em Nietzsche, foi um artista globalizante, que aliou a uma produção material riquíssima, extensa e original uma participação teórica das mais sérias em nossa cultura. Sua lucidez discursava sobre a própria obra, e a de outros artista, de seu interesse.

Dividia-se em leitor de Nietzsche e passita de Manguieira e como tal, realizou a integração do conhecimento do mundo, através de uma análise em que seu próprio corpo era o mediador.

Merleau-Ponty esclarece: "O corpo proporciona a comunicação das coisas". "... o corpo humano se assemelha a uma obra de arte" (46).

O "Parangolé", obra criada por Hélio Oiticica, são como sabemos, "capas" construídas de vários materiais, várias texturas, como uma fita de Moebius engolfada em si mesma e que só tem existência efetiva ao enlaçar-se com o corpo.

Cumprе destacar que o corpo aí não é suporte para a "capa", ele é justamente com o Parangolé a finalização expressiva da obra.

Merleau-Ponty nos lembra ainda, muito a propósito:

"É preciso, que com meu corpo, despertem os corpos associados, os "outros", que não são meus congêneres como diz a zoologia, mas que me assediavam, que eu assedio, com quem eu assedio um só Ser atual, presente como jamais animal assediou os de sua espécie, seu território ou seu meio" (47).

A obra de Oiticica possui referências culturais profundamente brasileiras e é ao mesmo tempo o mais universal dos criadores. Impregnada da vivência da Mangueira, particularmente, dos morros da cidade, em geral, da vida marginal, por excelência, impregnou-se da realidade do espaço carioca (como o tinha feito na sua temporada de 7 anos em Nova York), penetrou o mais fundo que pôde na vida que latejava a sua volta. Mas, não foi nunca, em nenhum momento, um folclorista como pudemos anotar no livro de Max Bense sobre Estética:

"São Paulo é manifestamente o centro do movimento concreto. No Rio, todavia, encontra-se eventualmente a expressão "neoconcreto". Diz respeito a um grupo que se distingue de "noigandres" sobretudo pelo fato de que seu construtivismo admite, ao lado dos racionais, também elementos irracionais e toma em consideração o folclorismo (!) do país" (48).

Em Oiticica a impregnação do real era direta, rigorosa, perigosa e intensamente inventiva. Vida e arte nunca estiveram tão indissolivelmente unidas.

Sobre o problema das vanguardas, encontramos um texto lúcido por ocasião da mostra o "Objeto na arte brasileira":

"OBJETO - INSTÂNCIAS DO PROBLEMA  
DO OBJETO

HÉLIO OITICICA

O problema do objeto, como é invocado na arte contemporânea, traz em si uma contradição: é a liberação criadora que resulta da superação do quadro e da escultura tradicionais mas é, ao mesmo tempo, uma tentativa da criação de uma nova categoria, que seria tão acadêmica e tradicional quanto as anteriores. O enfoque, pois do problema do objeto deve ser o mais claro possível para que se consiga revelar essa contradição.

A ingenuidade de se pensar que seria uma categoria nova, híbrida, síntese de pintura-escultura, decoração, etc., fica posta desde já em cheque.

O conceito de objeto, a sua formulação, é antes de mais nada intelectual: digo mais, de origem filosófica, nascida de um pensamento teórico que se originou desde cedo na arte moderna, e é na sutileza do seu campo que deve ser resolvido. Ele é puramente teórico. Desde a clássica conceituação de Malevitch ao pintar um quadrado branco sobre um fundo branco, abordando o problema do objeto como representação, onde dizia chegar à "sensibilidade da ausência do objeto", até a conceituação de "obra aberta" de Umberto Eco, os caminhos foram os mais diversos e de uma sutileza intelectual como jamais se vira na história da arte: uma verdadeira dissecção teórica do próprio conceito de "obra de arte", do seu porquê, do "seu estar", do seu modo, etc.

Na pintura o problema da representação foi se checando cada vez mais com a descoberta do "plano" do quadro como elemento

ativo, chegando Mondrian às suas já super conhecidas soluções, e nos seus inúmeros seguidores, ou nos movimentos que levaram a consequências novas suas idéias como no movimento Neoconcreto brasileiro, à abolição do quadro ou à transformação numa nova manifestação estrutural diretamente derivada da pintura (Lígia Clark e o "Bicho"). Ives Klein ao chegar ao monocromático, chega também a um outro ângulo ("elementar" - côr-côr, plano-plano, etc.) do limite da pintura; aliás durante a época neoconcreta pintei um quadro totalmente branco (1959) onde o plano do quadro era o "plano objetivo de seu limite".

- Ferreira Gullar nessa época escreveu sua célebre teoria do Não Objeto, onde todos esses problemas foram abordados de modo magistral. Mas o problema do objeto não se restringe somente às transformações de ordem estrutural: parece ser uma aspiração mais ampla no pensamento moderno: parece desafiar a lógica dessas transformações. Aliás é importante que essa lógica seja quebrada, sob pena de termos apenas uma evolução acadêmica do problema: o objeto que era antes representado no quadro de cavalete, sob diversas maneiras, passaria a ser criado nele mesmo, no espaço tridimensional, etc. O fato, já se vê, nunca se deu desse modo, pois sua natureza é bem mais complexa: essa premissa estrutural parece se diluir num pensamento ainda antigo. A criação de "objetos", de coisas, etc., é mais ligado ao comportamento criador do que a outra coisa qualquer: o giro dialético se dá nesse campo mais do que no das transformações estruturais: o problema do comportamento criador, de como encarar a criação, do ato criador como tal, etc., importa muito mais. Já o urinol de Duchamp, ou os "objets trouvés" surrealistas de caráter poético, é certo, mostravam essa mudança mais na atitude do artista do que na preocupação esteticista de transformar alguma estrutura.

A liberdade crescente das manifestações da criação humana começa a exigir novas estruturas, novos objetos, de modo cada vez mais direto: nascem as apropriações de objetos, objetos metafóricos, objetos estruturais, objetos que pedem



manipulação, etc. O interesse se volta para a ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais, mas não mais simplesmente como "obras": e esse caráter de sinal vai sendo absorvido e transformado também no decorrer das experiências, pois é agora a "ação" ou um "exercício para um comportamento" que passa a importar: a obra de arte criada, o objeto de arte, é uma questão superada, uma fase que passou: de sinal para a ação no ambiente, passa a condição de elemento: é a nova fase do puro exercício vital, onde o artista é propósito de atividades criadoras: o objeto é a descoberta do mundo a cada instante, não existe como obra estabelecida "a priori", ele é a criação do que queiramos que seja: um som, um grito, pode ser o objeto, a obra tão propalada outrora, ou guardada num museu: é a manifestação pura - a luz do sol que neste momento me banha é o objeto, no espaço e no tempo, no instante - objeto do instante, que existe à medida em que é experimentado e não pode ser repetido. Na verdade a razão de ser primeira do surgimento deste problema, o objeto, na arte moderna, foi o de propor novo rumo para o da representação, de ordem maior, e esse da representação passou ao do comportamento, à descoberta do mundo, do homem ético, social, político, enfim da vida como perpétua manifestação criadora. Não nos limitemos a encarar acadêmica e comodamente o objeto como uma nova categoria, substituindo as antigas de pintura e escultura, pois estaremos sendo tão antigos quanto antes. A conceituação e formulação do objeto nada mais é do que uma ponte para a descoberta do instante, OBJETato, criação humana pura e única Rogério Duarte, recentemente, numa conversa comigo, formulou um novo conceito relativo a esse problema, na idéia de PROBJETO, que se refere às proposições "em aberto" feitas por artistas, que a meu ver são de real interesse: o objeto, ou a obra, seriam as probabilidades infinitas contidas nas mais diversas proposições da criação humana: a mágica do fluir das idéias, no instante, no ato, no comportamento. Uma proposição neste sentido seriam, p.ex., os "ovos" de Lígia Pape, que são estruturas cúbicas forradas de papel fino ou plástico: a pessoa entra por baixo e sai furando o papel: o ato de furar e sair como se de um ovo é que importa como a

própria descoberta da ação específica aí invocada (Apocalipôtese); uma cama coberta por um cortinado de aniação, que construí, para dentro da qual a pessoa é solicitada a entrar e ficar quanto tempo quiser, na supra busca de vivências, o que interessa não é o objeto cama como obra mas como instrumento para as vivências que se têm no seu interior; ou uma cabine minha que se encontra em Londres, onde as pessoas são obrigadas a cheirar algo, também (Drógen). O próprio Rogério, numa manifestação recente no Aterro, levou cães amestrados que fizeram uma demonstração: todo o "environment" ativo, a hora, o dia, as circunstâncias, etc., importam na vivência, nas probabilidades gerais dos comportamentos, como algo tão válido quanto as antigas necessidades de uma obra acabada: trata-se da poética do instante, ou do seu erguimento como o mais eficaz para exprimir as infinitas possibilidades da imaginação humana posta em ação" (49).

Seus conceitos sobre a própria obra envolviam-se de um caráter de especificidades, onde qualquer palavra desavisada pode deflagrar incômodas interpretações falsas.

Como falar em retrospectiva, por exemplo, ao se referir a qualquer uma apresentação de trabalhos de Oiticica? Sua obra era viva, dizia ele e não comportaria conceitos inadequados.

Não há como reduzir ao vocabulário do senso comum formulações estritamente veiculadas ao espaço da invenção. Suas proposições estariam anexadas a um contexto onde vida é o elemento fundador de tudo. Como designar por escultura o objeto "Cara de Cavalo"? Ele é especificamente denominado de Box-Bolide e tem características próprias, para isso. Seria interessante ao mais elementar comentário em relação à obra de Hélio, invocar a palavra precisa ao seu desígnio, fruto de sua tarefa preocupada em redigir e divulgar cada texto referente

a cada experimento-invenção.

Opor-se a isso, é reduzir sua obra material e teórica a algo confuso e sem significação. O que o anularia como pensador e produtor, o mais profundo e coerente.

Ao apresentar sua teoria sobre a cor, como um dos elementos expressivos de suas obras, diz Oiticica:

"A cor é portanto significação, assim como os outros elementos da obra: veículo de vivências de toda espécie (vivência, aqui no sentido en- globativo e não no sentido vitalista do termo). A gênese da obra de arte é de tal modo ligada e participada pelo artista, que já não se pode se- parar matéria e espírito, pois como frisa Mer- leau-Ponty matéria e espírito são dialética de um só fenômeno. O elemento condutor e criador do artista é a intuição e como disse certa vez Klee, em última análise a obra de arte é intui- ção, e a intuição não poderá ser superada" (50).

Hélio Oiticica foi um dos organizados em 1967 da grande mostra de arte brasileira denominada "Nova Objetivida- de Brasileira" onde também propôs maior atenção a nossa atua- ção como inventores do novo, como criadores de informação no- va, desvinculados, finalmente, dos paternalismos culturais — do mercado — da crítica desavisada e de muitos outros fato- res, enfim.

Oiticica aborda aqui, então o problema dos artistas- -da-experimentação, já que chamá-los agora de vanguarda, pode- ria estabelecer confusões supérfluas. Seu texto é de 1966.

## "SITUAÇÃO DA VANGUARDA NO BRASIL

Hélio Oiticica

Se quisermos definir uma posição específica para o que



chamamos de vanguarda brasileira, teremos que procurar caracterizar a mesma como um fenômeno típico brasileiro, sob pena de não ser vanguarda nenhuma, mas apenas uma falsa vanguarda, epígono da americana (Pop) ou da francesa (nouveau-realisme), etc.

Como artista integrante dessa vanguarda brasileira, e teórico, digo que o acervo de criações ao qual podemos chamar de vanguarda brasileira, são um fenômeno novo no panorama internacional, independente dessas manifestações típicas americanas ou européias. Vinculação existe, é claro, pois no campo da arte nada pode ser desligado de um contexto universal. Isto é algo que já se sabe há muito e não interessa discutir aqui. Toda a minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma "nova objetividade", e creio ser esta a tendência específica da vanguarda brasileira atual.

Houve como que a necessidade da descoberta das estruturas primordiais do que chamo "obra", que se começaram a revelar com a transformação do quadro para uma estrutura ambiental (isto ainda na época do movimento Neoconcreto do Rio), a criação dessa nova estrutura em bases sólidas e o gradativo surgimento dessa nova objetividade, que se caracteriza em princípios pela criação de novas ordens estruturais, não de "pintura" ou "escultura", mas ordens ambientais, o que se poderiam chamar "objetos".

Já não nos satisfazem as velhas posições puramente estéticas do princípio, das descobertas de estruturas primordiais, mas essas descobertas como que se tornaram habituais e se dirige o artista mais ao estabelecimento de ordens subjetivas, ou simplesmente à criação de objetos, objetos esses das mais variadas ordens, que não se limitam à visão, mas abrangem toda a escala sensorial apreensiva e mergulha de maneira inesperada num subjetivismo renovado, como que buscando as raízes de um comportamento coletivo ou simplesmente individual, existencial. Não me refiro à minha experiência em particular (negação do quadro, criação ambiental de "Núcleos", "Penetráveis" e "Bólides", Parangolé), mas também no que posso verificar nas diversas



manifestações daqui. A participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio do que se poderiam chamar de "proposições para a criação", que culmina no que formulei como *artiar*. Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar, pela descentralização da "arte", pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para o da proposição creativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de "experimentar a criação", de descobrir pela participação esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado. Não se tratam mais de definições intelectuais seletivas: isto é figura, aquilo é pop, aquilo outro é realista — tudo isto é espúrio.

O artista hoje usa o que quer, mais liberdade creativa não é possível. O que interessa é justamente jogar de lado toda essa porcaria intelectual, ou deixá-lo para os otários da crítica antiga, ultrapassada, e procurar um modo de dar ao indivíduo a possibilidade de "Experimentar", de deixar de ser espectador para ser participante. Ao artista cabe acentuar este ou aquele lado dessas ordens objetivas. Não interessa se Gerchman, p.ex., usa figura pregada em caixas, ou se Lígia Clark usa caixas de fôrforos ou plásticos com água, o que interessa é a proposição que faz Gerchman ao dar marmitas-objetos para que o indivíduo carregue ou a proposição de Clark quando pede que apalpem suas bolsas plásticas. Poder-se-ia chamar a isto de "novo realismo" (no sentido em que o emprega Mário Schenberg, p.ex., e não no de Restany), mas prefiro o de "nova objetividade", pois muito mais se dirigem estas experiências à descoberta de objetos pré-fabricados (nas minhas "apropriações", p. ex., ou nas experiências popcretas de Cordeiro) ou à criação de objetos, mais generalizados entre nós, como que tentando criar um mundo experimental, onde possam os indivíduos ampliar o seu mundo imaginativo em todos os campos e, principalmente, criar ele mesmo parte desse mundo (ou ser solicitado a isso).

No Brasil, livre de passados gloriosos como os europeus, ou de super-produções como os americanos, podemos com "élan" criar essa "nova objetividade", que é dirigida principalmente

por uma necessidade construtiva característica nossa (vide a arquitetura, p. ex.) e que tende, a cada dia, a definir-se mais ainda. O que há de realmente pioneiro na nossa vanguarda é essa nova "fundação do objeto", advinda da descrença nos valores esteticistas do quadro de cavalete e da escultura, para a procura de uma "arte ambiental" (que para mim se identifica, por fim, com o conceito de "antiarte"). Essa magia do objeto, essa vontade incontida pela construção de novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais, etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a patenteação de situações-limite, são características fundamentais da nossa vanguarda, que é vanguarda mesmo e não arremedo internacional de país subdesenvolvido, como até agora o pensam a maioria das nossas ilustres vacas de presépio da crítica podre e fedorenta" (51).

Ao abordarmos exaustivamente a obra teórica de Hélió Oiticica, tivemos intenção, em primeiro lugar de homenagear es se poderoso artista-inventor brasileiro, um dos raros produto res que combinou uma farta criação material a uma lúcida percepção de sua obra e de seu lugar como artista, aqui, no Bra sil e no mundo.

Desdenhoso do mercado, porque impecilho a um proces so de criação e de experimentação Oiticica marcou sua presen ça com rara independência e um enriquecimento teórico que substitui em todos os momentos a presença da crítica dita pro fissional, com raras exceções, defasada do projeto-de-invenção em que estavam e estão mergulhados alguns artistas brasi leiros.

## CONCLUSÃO

O caminho percorrido pela arte, desde as primeiras pinturas rupestres de que temos conhecimento, até hoje e caracterizaria uma crise profunda, nada é mais que uma demonstração de seu poder e força de existência.

Por que o homem, através desses séculos, com guerras, vitórias, progressos tecnológicos, permanece o mesmo, ou melhor, não cessa de criar?

As manifestações artísticas, surgem em qualquer situação; mesmo dentro da miséria mais profunda, como é o caso das favelas, por exemplo, onde o homem só tem como tarefa mais imediata e irreversível, sobreviver. Mas é até aí, em qualquer recanto, o mais anônimo, que ele continua a exercer o seu poder de inventor. Se está pronto o abrigo (favela) por que esse homem vai mais além e pinta essa casa? e escolhe uma cor? e dá-lhe variações cromáticas? e mescla com outras cores?

Que força oculta é essa, que faz com que todo o morro da Mangueira vibre uníssono ao menor toque de percussão? Cada morador e seu corpo é um potencial único de força expressiva, gratuita e forte. Esse poder dá-lhes uma identidade. Emigrados de todas as partes, perderam-se ou ocultaram-se por supérfluos, seus condicionamentos e usos de origem, agora, cabe a eles uma nova leitura do espaço. E com rara sabedoria, impregnados ou guiados por essa força anônima que chamamos arte, eles progridem na conquista de seu novo espaço próprio, dá-lhe nova identidade e o agregam a si mesmos, também.

A crise por que passa a arte, hoje, localizada nos museus e bienais, sofre da redundância de modelos, para se expressar. Ao ser a cada dia recuperada pelo mercado de arte, apanágio da sociedade industrial e capitalista, a arte esgotou-se como fenômeno artístico de primeira informação, Mário Pedroso, em especulações estéticas nos fala:

"Em todo esse vasto processo, a Arte nos aparece como sondagem precárias mas antecipadoras das mutações que se estão preparando para o homem. Ela tateia à procura talvez do justo comportamento humano nesse longe, grave curso mutativo que se abriu. Tudo se passa como se o velho homem estivesse a preparar-se para deixar, como precária borboleta, o casulo dentro do qual até aqui viveu no seu arcaico habitat, na sua velha cultura folclórica-mágica-idealista-capitalista-ocidental, e saia por aí a debater-se incerto e corajo so, num outro habitat cultural que ele mesmo veio criando ou se vai formando, já agora por si mesmo, e que também o vai transformando, de contradição em contradição..."

"... O artista de hoje, tenta, sem o saber, em suas pesquisas por vezes tão premonitórias, situar o homem no contexto futuro. O homem moderno se vai transformando numa caixa de conduitos de comunicações cada vez mais complicados, cada vez mais aperfeiçoados" (52).

E Mário Pedrosa ao comentar as experiências do artista revela ser a pesquisa a forma de abertura cultural do homem:

"Todos os campos sensoriais vão passando a ser, desde já, objetos também da pesquisa estética, para além do visual, do auditivo, do tátil, e, digamos do olfativo. Pesquisa que não se proponha a desbravamentos dessa ordem, a quebrar os limites das "espessuras do presente", em qualquer campo, não terá caráter ou categoria de inovadora. Poderá ser ainda interessante no sentido tradicional, poderá ser gratuita no sentido formalista, ou redundante, no sentido social. Não estará, porém, no rumo das descobertas culturais verdadeiras" (53).



Quando Mário Pedrosa propõe aos povos do terceiro mundo o lugar a assumir na cultura mundial, ele determina por específico as diferenças entre o lado dos ricos e o lado dos pobres:

"Daqui se pode entender a profunda diferença entre o que ainda se conhece por arte no hemisfério dos ricos e imperiais e o que se pode ou deve surgir em nossos mundos deserdados. A arte, na medida em que existia entre os burgueses imperialistas, é cada vez mais um claro capricho, de luxo, estetizante, que se consome a si mesmo, indiferente a tudo o mais ..."

E continua Mário Pedrosa em seu Discurso:

"... A tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude. Avança agora para as áreas mais amplas e mais dispersas do Terceiro Mundo. A miséria, a fome, pobreza podem conduzir ao desespero suas populações ...

... mas elas não estão contagiadas o bastante pelos poderosos complexos sádicos-masoquistas que reinam na sociedade da riqueza, da prosperidade, da saturação cultural para serem levadas ao suicídio coletivo. É mais lógico que se espere delas algo mais positivo para arremeter-se contra o status quo..." (54).

E ao finalizar o ensaio "Discursos aos Tupiniquins ou Nambás" onde analisa todo o percurso da arte no mundo, onde o mercado de arte, fruto da sociedade de consumo de massa, transformou, ou melhor deformou a natureza da própria arte, levando-a a um declínio, sem saída, no mundo capitalista europeu e norte-americano. Mário Pedrosa comentando os defensores e professores da "arte do corpo" que num ritmo alucinante de autofagia chegaram ao extremo final: a destruição do próprio corpo e a si mesmos, diz:

"... A destruição volta-se contra eles mesmos, contra o que não são em seu ser mesmo; pura auto-destruição, é esta que se dá em espetáculo - e espetáculo que pretende ser edificante. Querem edificar pela auto-destruição. O ato estético que sempre negaram, transforma-se em ato moral. Como qualificar tais ações? Como testemunho de um condicionamento cultural final, sem abertura, nem existencial nem transcendental. O ciclo da pretensa revolução fecha-se sobre si mesmo. E o que resulta é uma regressão patética sem retorno: decadência. Aceitam a morte como inevitável em nome da saturação cultural e da irracionalidade invencível da vida. Chegam ao "cul de sac" perfeito. Entretanto abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura, germina a vida. Uma arte nova ameaça brotar" (55).

N O T A S

- (1) ANDRADE, Oswald. "1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Dentições". São Paulo, Ano I, nº 1, 1928.
- (2) PEDROSA, Mário. "Discurso aos Tupiniquins ou Nambás", Revista Versos 4 - ensaio - Rio, p. 40, 1977.
- (3) SPANUDIS, Theon. "Construtivistas Brasileiros", Ed. Autor, p. 9, 1977.
- (4) PEDROSA, Mário. Simpósio I - Ensaio, "Variações sem Tema ou a Arte da Retaguarda", São Paulo, p. 8, 1978.
- (5) POUND, Ezra. "ABC da Literatura". São Paulo, Ed. Cultrix, p. 13.
- (6) PEDROSA, Mário. Simpósio I - Ensaio, "Variações sem Tema ou a Arte da Retaguarda", São Paulo, p. 8, 1978.
- (7) Idem, p. 9.
- (8) Idem.
- (9) ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. Teoria da Cultura de Massa de Luis Costa Lima, Ensaio, "O Iluminismo como Mistificação de Massa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 163, 164, 165.
- (10) Idem, p. 166.
- (11) BENJAMIN, Walter. Teoria da Cultura de Massa de Luis Costa Lima, Ensaio, "A Obra de Arte na Época de Reprodutibilidade Técnica". Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 235, 1978.
- (12) Idem.
- (13) PEDROSA, Mário. Simpósio I, Ensaio "Variações sem Tema ou a Arte da Retaguarda", p. 8, 1978.
- (14) DE STIJL. Nome da revista fundada por MONDRIAN e Van DOESBURG em 1917 sobre o neoplasticismo.
- (15) BAUHAUS. Escola de artes integradas, fundada pelo arquiteto Walter Gropius em Weimar.
- (16) DE STIJL. "Realidade Natural e realidade Abstrata", por Piet Mondrian, nº 1, Amsterdam, 1919, "De Stijl".
- (17) DOESBURG, Theo van. "Art Concret", Grupo e revista, fundados em Paris, 1930.

- (18) BILL, Max. "Ver y Estimar", artigo. "O pensamento matemático na Arte de nosso Tempo". Buenos Aires, p. 58, 1950.
- (19) PIGNATARI, Décio. "Arquitetura e Decoração", artigo. "Forma, Função e Projeto Geral". São Paulo, p. 10, 1957.
- (20) PEDROSA, Mário. "Mundo, Homem, Arte em Crise". São Paulo, Ed. Perspectiva, p. 163-164, 1975.
- (21) BRITO, Ronaldo. Antologia Projeto Construtivo Bras na Arte, artigo "As Ideologias Construtivas no Ambiente Cultural Brasileiro", Rio de Janeiro, p. 303, 1976.
- (22) PEDROSA, Mário. "Mundo, Homem, Arte em Crise", op cit., p. 291.
- (23) Idem, p. 26.
- (24) Idem.
- (25) Idem, p. 27.
- (26) BRITO, Ronaldo. Antologia "Projeto Construtivo Brasileiro na Arte", artigo "As Ideologias Construtivas na Arte", Rio, p. 303, 1976.
- (27) BRITO, Ronaldo. Antologia Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, op. cit., p. 304.
- (28) GULLAR, Ferreira. Antologia Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, artigo "Teoria do Não-Objeto", Rio, p. 90-92, 1976.
- (29) MERLEAU-PONTY, Maurice. "O Olho e o Espírito". Rio, Ed. Grifo, p. 42.
- (30) Idem, p. 68.
- (31) PEDROSA, Mário. "Mundo, Homem, Arte em Crise", op. cit., p. 290.
- (32) Idem, p. 223.
- (33) Idem, p. 223-224.
- (34) CAPALBO, Creusa. "Fenomenologia e Ciências Humanas." Rio, J. Ozon, p. 35-36, s/d.
- (35) PEDROSA, Mário. "Mundo, Homem, Arte em Crise", op. cit., p. 227.
- (36) CAPALBO, Creusa. "Fenomenologia e Ciências Humanas", op. cit., p. 58.



- (37) CAPALBO, Creusa. "Fenomenologia e Ciências Sociais", op. cit., p. 58.
- (38) MERLEAU-PONTY, Maurice. "Signes" mencionado no "Fenomenologia e Estruturalismo" de Andrea Bonomi. São Paulo, Ed. Perspectiva, p. 62, 1974.
- (39) BONOMI, Andrea. "Fenomenologia e Estruturalismo". São Paulo, Ed. Perspectiva, p. 62, 1974.
- (40) Idem, p. 22.
- (41) Idem, p. 63.
- (42) Idem, p. 82.
- (43) Idem, p. 80-81.
- (44) MERLEAU-PONTY, Maurice. "O Olho e o Espírito", op. cit., p. 7-8.
- (45) OITICICA, Hélio. "Biscoitos Finos", artigo "O que faço é música". Rio, Revista, p. 5, 1980.
- (46) MERLEAU-PONTY, Maurice. "O Olho e o Espírito", op. cit., p. 7-8.
- (47) Idem, p. 7.
- (48) BENSE, Max. "Pequena Estética". São Paulo, Ed. Perspectiva, p. 193, 1971.
- (49) OITICICA, Hélio. Revista GAM, nº 15, artigo "Objeto - Instâncias de Problema do Objeto". Rio, p. 36, 1968.
- (50) OITICICA, Hélio. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Rio, Artigo "A Cor", 1960.
- (51) OITICICA, Hélio. "Objeto - 60" artigo "Situação de Vanguarda no Brasil". Rio, p. 69, 1975.
- (52) PEDROSA, Mário. "Mundo, Homem, Arte em Crise", op. cit.
- (53) Idem, p. 136.
- (54) PEDROSA, Mário. "Versus 4", Ensaio "Discurso aos Tupiniquins ou Nambás", op. cit., p. 40.
- (55) Idem, p. 40.

## BIBLIOGRAFIA

- 1 - ADORNO, Theodor. O Iluminismo como Mistificação de Massa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- 2 - ANDRADE, Oswald. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1970.
- 3 - AMARAL, Aracy. Concretos em São Paulo, Neoconcretos no Rio. São Paulo, Antologia "Proj. Construtivo Bras. na Arte", 1976.
- 4 - BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. Rio de Janeiro, Eldorado, s.d.
- 5 - BATTCOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975.
- 6 - BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de Reprodutibilidade Técnica. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- 7 - BENSE, Max. Pequena Estética. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971.
- 8 - BONOMI, Andrea. Fenomenologia e Estruturalismo. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.
- 9 - BRITO, Ronaldo. As Ideologias Construtivas no Ambiente Cultural Brasileiro. São Paulo (artigo) Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, 1976.
- 10 - CAPALBO, Creusa. Fenomenologia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro, J. Ozon, s.d.
- 11 - CAMPOS, Haroldo. A Operação do Texto. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.
- 12 - ECO, Umberto. Obra Aberta. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1968. "Apocalípticos e Integrados", 1970.
- 13 - GARAUDY, Roger. Perspectivas do Homem. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- 14 - GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1959.
- 15 - LANGER, Suzanne. A Filosofia em Nova Chave. São Paulo, Ed. Perspectiva 1971.
- 16 - \_\_\_\_\_. Los Problemas Del Arte. Buenos Aires, Ed. Infinito, 1966.

- 17 - MALDONADO, Tomas. Max Bill. Argentina, Ed. Nueva Vision, 1959.
- 18 - MARCUSE, Herbert. A Arte na Sociedade Unidimensional. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1978.
- 19 - \_\_\_\_\_. Eros e a Civilização. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1968.
- 20 - MERLEAU-PONTY, Maurice. O Olho e o Espírito. Rio de Janeiro, Grifo, 1969.
- 21 - \_\_\_\_\_. O Homem e a Comunicação. Rio de Janeiro, Ed. Block, 1974.
- 22 - \_\_\_\_\_. O Visível e o Invisível. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1964.
- 23 - \_\_\_\_\_. Fenomenologia da Percepção. Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1971.
- 24 - \_\_\_\_\_. Teoria do Comportamento. Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1971.
- 25 - \_\_\_\_\_. Humanismo e Terror. Rio de Janeiro, Tempo Universitário, 1968.
- 26 - MERQUIOR, José Guilherme. Marcuse, Adorno, Benjamin. Rio de Janeiro, Tempo Universitário, 1969.
- 27 - MORIN, Edgar. Cultura de Massa no século XX. Rio de Janeiro, Forense.
- 28 - PEDROSA, Mário. Mundo, Homem, Arte em Crise. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970.
- 29 - \_\_\_\_\_. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. Rio de Janeiro, Ed. Versus 4.
- 30 - \_\_\_\_\_. Arte, Forma, Personalidade. São Paulo, Kairós, 1979.
- 31 - \_\_\_\_\_. Variações sem Termo ou a Arte da Retaguarda. Simpósio, Volume I. São Paulo, 1979.
- 32 - PIGNATARI, Décio et alii. Maclarmé. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.
- 33 - PIGNATARI, Décio. Informação, Linguagem, Comunicação. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.
- 34 - \_\_\_\_\_. Semiótica e Literatura. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.

- 35 - PIGNATARI, Décio. Contracomunicação. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.
- 36 - SPANUDIS, Theon. Construtivistas no Brasil. São Paulo, Ed. do Autor, 1977.
- 37 - STRAUSS, Levi. El Totemismo en la actualidad. México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- 38 - \_\_\_\_\_. El Pensamiento Selvaje. México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- 39 - \_\_\_\_\_. Tristes Trópicos. Buenos Aires, Ed. Universitária, 1973.



A dissertação CATITI CATITI, NA TERRA DOS BRASIS, elaborada por LYGIA CARVALHO PAPE e apreciada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pelo Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro e homologada pelo Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa desta Universidade como requisito necessário à obtenção do Título de Mestre em Filosofia.

Banca Examinadora

---

---

*Celso Lemos*

---

Rio de Janeiro,                      de                      de 1980.